目　　录

谱 例 索 引

本书作者很感谢以下各单位善意允许引用他们版本中的谱例：

有 * 号者,引用自莱比锡的 C.F.Peters 版本

有 † 号者,引用自 Breitkopt & Haertel 版本

有 ‡ 号者,引用自莱比锡的 Schlesinger & Co.版本

有 § 号者,引用自 Novello & Co.版本

有 ‖ 号者,引用自 Schott & Co.版本

有 * * 号者,引用自 Alfred lengnick & Co.版本

有++号者,引用自 Augener & Co.版本

有‡‡号者,引用自巴黎的 E.Fromont 版本

注：下列数字是谱例的号码,而不是页数,除非特别指出的。

J.S.巴赫：

① 译者注：此曲作者应是Eduard Strauss,此处或恐有误。

此外，还参考了以下各作曲家的作品：奥柏，C.P.E.巴赫，J.C.巴赫，S.宾尼特，F.布鲁门菲尔德，M.布鲁赫，J.B.克拉迈，C.德彪西，E.加，C.弗兰克，格拉祖诺夫，K.哥德马克，海罗尔德，希勒，吕 利，A.C.麦肯奇，I.帕德雷夫斯基，拉夫，鲁宾斯坦，A.斯卡拉蒂，圣·桑，V.斯坦福，R.斯特劳斯，斯波尔，沙利文，威尔第，等等。

第一章 导 言

对艺术作品的分析和批评研究，究竟是有助于还是有碍于更多地在情感与精神因素上对它的欣赏，这是一个被再三提出的问题，问者主要是那些对于这种有机体的复杂性只知其一不知其二，且对这种分析和批评的目的更是不甚了了的人。

我们对音乐的感受有三方面，即（1）生理上的；（2）情感上的；（3）理智上的（即根据我们的某种思考能力所作出的评判）。

生理感觉 第一个方面，“生理上的”在三者中无疑属于最低层次，这是动物与我们共有的。众所周知，某些音响对动物似乎有一种明显迅速的作用——常常是痛苦的作用。对我们同样如此：像柴科夫斯基《1812年序曲》这类作品的嘈杂音响给大量听众所造成的印象，绝大部分纯粹是生理上的；不过是对精神中枢的一个刺激，这种刺激时常与上述第二个方面，即“情感”相混淆。

情 感 然而，情感比仅仅是生理感觉处于更高的层次。它更主观，是我们听音乐时在意识上对音乐的某些特性（往往难以名状）所作的反应。《扫罗》中“死亡进行曲”开始那几个和弦的哀伤率真，或《特里斯坦》前奏曲中炽烈的充满人性的激情，都会立即引起我们感情上的共鸣。它们分别在我们心里引起某种情愫，造成某种气氛，只有那些对音乐完全麻木的人才会对此无动于衷。

联　想　　但是，判断一件艺术作品所产生的情感效果，必须考虑到联想的因素。我们评价一首诗或一部音乐作品常常大大超出了它们真正的艺术价值，这是不言而喻的，也许仅仅是因为我们将它们与我们自己生活中的某些重大事件或危难时刻联想到了一起，或者是因为它们表达了——可能是很不完美的表达——某种使我们为之共鸣的感情。

理　智　　那么，为使我们能获得对艺术作品的更为公正的批评鉴赏，运用我们理智的官能就有必要了。“评价一首乐曲仅仅根据其影响我们感情的程度，这无异于评价一幅画或一首诗仅仅根据其引起我们共鸣的主题。”① 这里，就要求运用我们的判断力来评判诸如风格、对称、结构是否均衡等问题——实际上就是说，作曲家是否将他的乐想付诸最令人信服的、最佳地传达其意图的形式。在这方面，由于我们没有外界客体来比较音乐作品，为了衡量其真实性（像在雕塑和给画艺术方面一样），我们不得不在一定程度上求助于我们对适当的形式和比例所具有的某种内在感觉。不过，这里通过仔细研究许多作曲大师的杰作，我们将会大大地受到帮助，这些杰作中一些明确的基本原则显然已被逐渐奉作典范，用它们来指导我们的有意识的批评② 将是稳妥可靠的。

对　称　　这是一条公理：世间万物，以至每件艺术作品，必须有某种易于了解的结构或形式，通过此种媒介，传达到我们的心灵和感官。不管是对于一颗行星还是一只蝴蝶，是一座大教

---

① 亨利·哈都《现代音乐研究》卷二。

② 应该强调说明：“批评”一词在本书中绝非敌意的谴责，而只表示一种权衡艺术作品水平高低的意图。

堂还是一帧小画像，是一部莎士比亚的戏剧还是一曲简朴的民谣，这都是确切不移的真理。

音乐需要曲式 音乐和文学相比，更加需要有一个明确的结构。在文学中，除了整个作品的结构之外，单独的句子，乃至于单词，本身就能表达某种意思，因为句子和单词本身已被公认为足以表达或描写我们在日常生活中熟悉的观念及客观事物。但在音乐中，情况并非如此，可以说没有任何一组特殊的音符能够表达某一具体的客观事物或某一抽象概念，若有，亦无非是作曲家或听众一厢情愿的想法。① 因此，音乐在没有结合歌词的情况下，为使其易于被接受和理解，大部分必须依靠曲式、设计、结构，或任何我们愿意使用的术语，以描写它的赖以存在的不可缺少的因素，即易于被接受和理解。

曲式的征象 曲式的征象是多种多样的，但它们的目的都是共同的，即使音乐易于为人们所接受和理解。其中较突出的是：

（1）律动或拍子的组合，通过重音或多或少有规律的反复出现，形成小节，产生通常所说的节拍；

（2）一定节拍内的音的组合，形成动机、乐句和乐段，通过它们一定的相互联系，产生节奏型；

（3）这种动机、乐句和乐段的组合，形成较大的段落，如主题、插部等，每个大的段落之间都有着特殊的联系和关系；

（4）这些较大的段落结合在一起，形成完整的乐章。

旋律与和声 曲式的征象还存在于我们通常称为旋律与和

① 这里当然不去考虑那些所谓“标题音乐”的浅薄形式，这种音乐可用《布拉格战役》，《et hoe genus omme》等为其代表。

声这两种音乐因素之中，旋律在这儿意指各音符的排列，通过它们上下起伏以及按一定关系的组合，给我们一种印象，即惯用的所谓曲调。不过，除了个别情形，旋律倘若孤立地没有任何支持，对于现代人的耳朵是无法忍受的；因此我们发现它常与和声联系在一起。这种联系可以表现在有一定从属性的和弦伴奏的形式上，也可以是对位或复调性质的，即它可以包含着与主旋律并行的其它旋律，显著的例子是赋格曲。

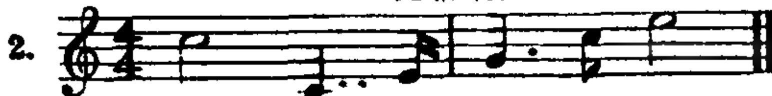
节奏、旋律与和声的相互依存　因为所有这些因素——节奏、旋律与和声——相互间是如此密切不可分，所以要单独地考虑它们，一开始是有点困难的。许多精美主题的音符听起来本身已具有和声的性质。

各种主题的和声特性　例如下面两个主题片断清楚地分别建立在 E 大调与 C 大调和弦上，并且像是自然地被这些和弦所支持，仿佛它们是从中派生出来的：

贝多芬：《“英雄”交响曲》



瓦格纳：《女武神》



再如，舒柏特著名的歌曲《到哪儿去?》的开始乐句，情况也同样地清楚，旋律的轮廓显然就是主和弦与属和弦：



论证这一事实的例子俯拾皆是，以上所举的例子也足以说明问题了。

终止形明确了节奏的形式　再说，节奏和我们前面提到过的另外两个因素——旋律与和声——的相互关系，还表现在这个事实中，即节奏的形式（这一点将在后一章中谈到和终止点的出现有着密切的联系，而终止点的出现又包含着某种旋律倾向和特殊的和弦进行。因此，就是说，只有当人们的心目中抓住了和弦组合的意义，因而形成了这样的终止形或"停顿之处"时，才可能有明确的、清楚的节奏感觉——只要参考中世纪对位作品的任何例子，就能很容易地看到这一点。

体　裁　音乐作品中构成曲式的另外一个明显征象是体裁，由于体裁的不同，不同的作品就可能分成各种不同的类型，并给这些作品加上明确的、易于辨认的名称，如：奏鸣曲、序曲、交响曲、康塔塔、歌剧、清唱剧、歌曲、歌谣，或各种舞曲。当然，大体上说来，作曲家的构思会影响到他的作品的标题，并决定作品的体裁，但并不完全是这样。因为，运用于一部清唱剧中的一个乐想或一连串乐想的性质和情调，不一定和运用于一部交响曲中的一个乐想或一连串乐想的性质和情调有太大的差异，但是这些乐想呈现的方式、发展以及作曲家处理这些乐想的指导思想，都将是大不相同的。这种结果很大程度上是由于这两类作品的结构设计不同而引起的。

需要研究曲式　从这里，可以明显地看到一点，即假如我们在评价一首我们所听到或研究的作品时，为使判断正确无误，那么我们至少必须把曲式中的设计和结构的重要因素考虑进去。离开这些重要因素，一个艺术作品将会是杂乱无章、不成体统的，而且由于对自然规律的忽略，它也不能表达出它所要表达的

思想内容。

对于那些愿意不辞劳苦去理会大师们的创作方法、创作原则，以及作品所显示的发展过程的研究者——对于这些研究者，也只有对于他们，音乐从某种特殊的意义上讲，才会真正成为“一种严肃而高雅的、通过理智而激发情感的享受的东西，而不是一种听觉的玩物；”① 成为一个有价值的领域，可在其中锻炼我们天赋的高级官能，用它去接触各种形式的伟大和优秀的音乐作品。

① 见P.该丘斯《曲式学》。

第二章　重音、节拍和节奏

重　音　音乐之所以能被理解，其根本原因在于音乐中有重音。这个事实是如此的明显，以至几乎成了定论。像下例这样一组音符，如果不强调其中的一些音，实际上就不可能演唱或演奏。



标在这组音符上方和下方的重音记号，显示标记重音的两种明显方法，第一种如（a)，在每两个音符的第一个上标记重音；第二种如（b)，在每三个音符的第一个上标记重音。
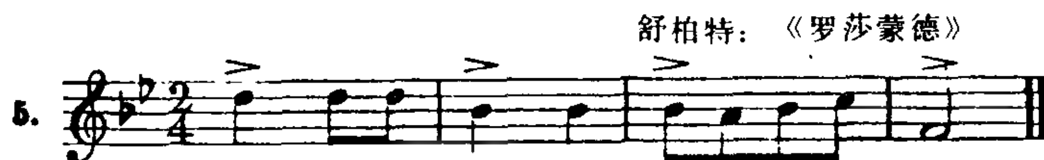
音乐中的二拍子与三拍子　我们在这里看到的事实，突出了音乐上整个重音问题，即重音的最基本的作用是把音乐按两音一组或三音一组划分——换言之，即划分为二拍子与三拍子。①

节拍，结构的统一性　这样把各音组合成有强有弱的律动或拍子，就产生了所谓节拍。我们的心理在接受某些印象时要求有一定程度的规律性，这就要求作曲家必须在节拍安排上保持某种连贯性的因素，作为乐曲各部分的基础。

多样性　无庸赘述，在这个限度内，我们仍为所需要的多
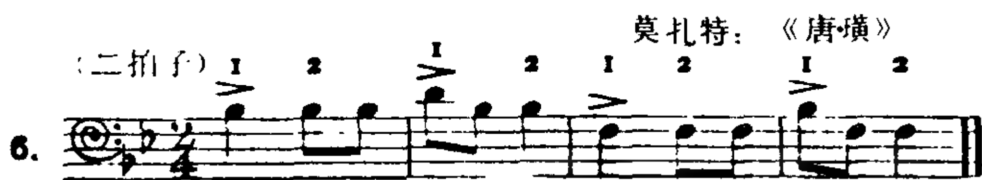
① 下面可以看到，四拍子不过是二拍子的另一个现象。
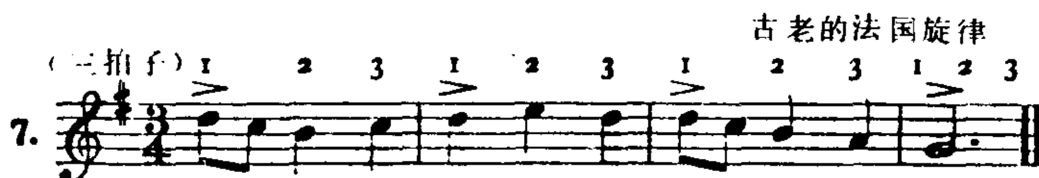
样性留有充分的余地，在下例中可以看到：



这个曲例中，一个节拍重音与下一个节拍重音，在细节的安排上并不是完全一样的。
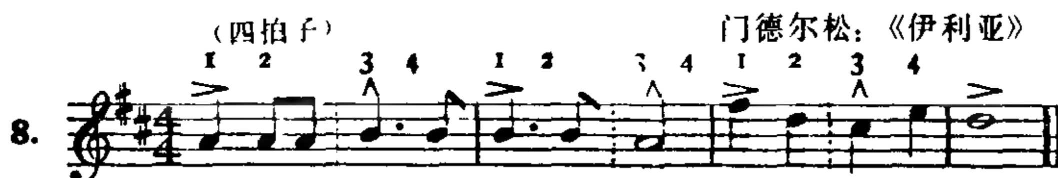
诸种节拍　常用的诸种节拍从两重意义上说明人有这种普遍的直觉，即以两个分子或三个分子组成一个单位。首先，若以小节为单位，则通常所谓二拍子小节和三拍子小节，说明下面一个事实，即：



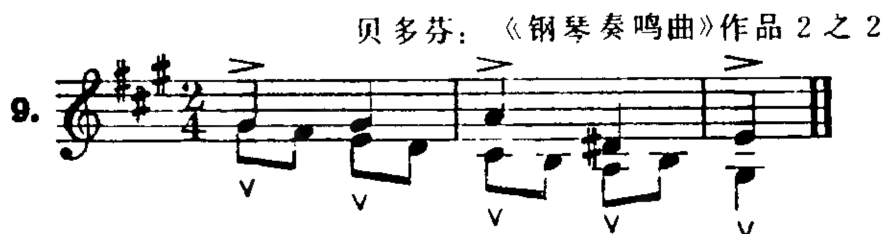


节拍重音分别在一个弱拍或两个弱拍之后重现。至于$\frac{4}{4}$、$\frac{4}{8}$等四拍子的小节，实际上由两个二拍子的小节组成，如下例虚线所示。

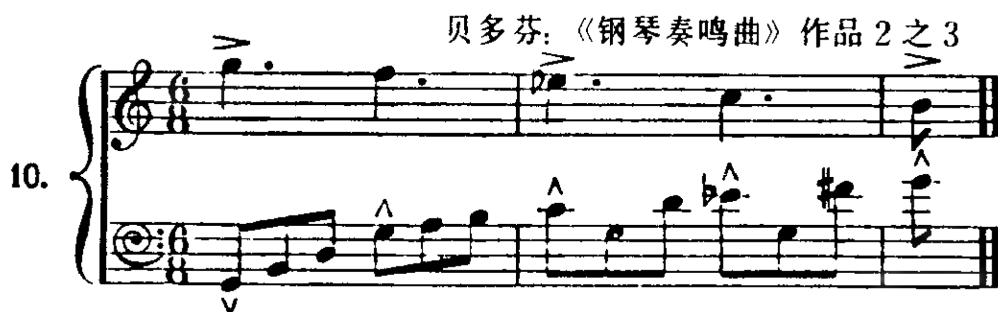
这里肯定每两拍的第一拍上有重音，不过在实际演出中，小节里第三拍上的重音要比第一拍上的重音稍欠显著。



单拍子与复拍子 其次，二拍子小节及三拍子小节都有单拍子及复拍子之分，① 它们也进一步证实了由两个或三个分子组合成一个单位的原理。单拍子与复拍子的区别完全取决于各拍子的内部细分，前者细分为二，后者细分为三，下例是单拍子：



每两个音符的第一个比第二个更被强调；而在复拍子中，每拍可分为三个更短的音符，如：
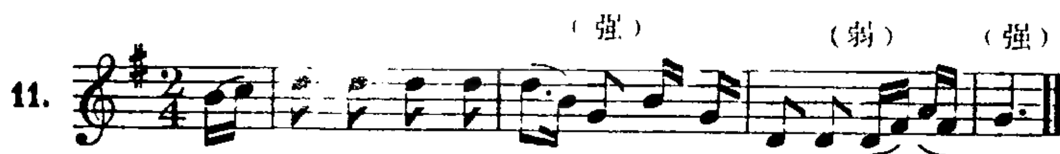


每三个音符的第一个比其余两个更被强调。

强小节与弱小节 最后，通过研究分析使我们了解到，相互连接的小节之间，其力度与强度是有区别的，并且发现，节奏的组合通常产生这样的结果：即力度与强度较弱的小节倾向于力度与强度较强的小节。
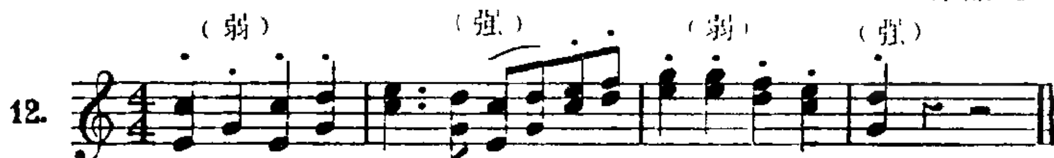
---

① 这里所说是西欧关于单、复拍子的概念，与目前流行于国内、出自苏联的说法有所不同。——译注

舒柏特：《何处去》
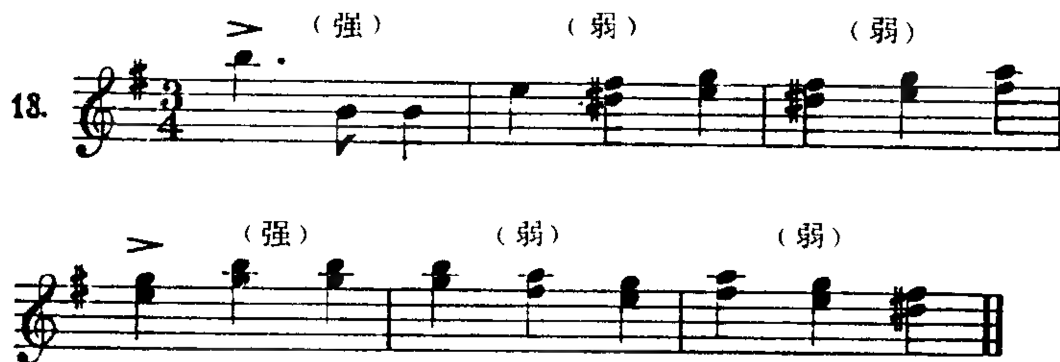


贝多芬：《钢琴协奏曲》作品15



这种节奏组合的形式在正规结构的乐句中非常普遍，大家对此都容易接受。并且，音乐的速度越快，听众就越能感到不同小节间的强弱区别。（参看例 60 和 61，以及 14 页的脚注）
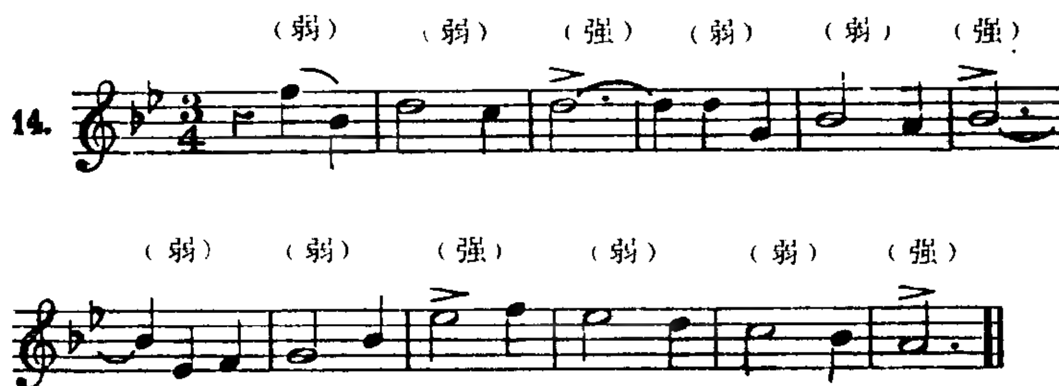
3 个完全小节组合在一起，即一个强小节，后面紧跟着两个弱小节的情况，无疑是不常见的，并且这种情况大部分只在速度很快的段落中才能遇到。在贝多芬第九交响曲的诙谑曲中，我们可以找到这样一个也许是明显的例子，它的小节组合是这样的：



贝多芬在他的总谱中用"Ritmo di tre battute"（即，三小节节奏）来表示对强小节的强调是有着特殊意义的。

另一个引人注意的例子，可以在 F.H.柯文爵士的清唱剧《睡美人》的一首合唱曲的主要主题中看到，它的旋律进行是这
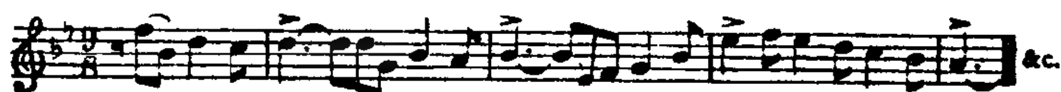
样的：①



为了防止误解，最后必须说明，以上所说的强弱小节有规律的交替出现的现象，在复杂的节奏组合中是常常有必要打破它。此外，我们应该看到，节奏的顶点（不一定就是感情的顶点）在于乐句的最后终止，这是非常重要的，一切都导向最后终止，乐句也于此结束。（参看第 13 页和 336 页附录）
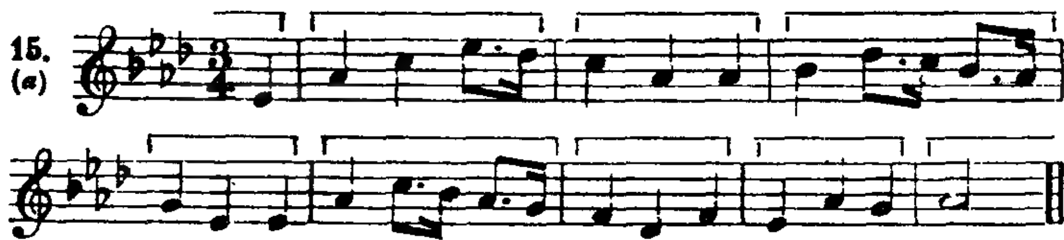
---

① 这些例子没有一个能很精确地说是按三小节节奏写成的。它们的速度如此之快，以至听起来实际上变成了复三拍子的效果，原来的 3 小节实际上仅仅构成了 1 小节，柯文爵士的主题可以改写成如下形式，对听众产生的效果就是这样：



第三章　重音、节拍和节奏（续）

节奏：常被误用的术语　　节奏是一个极难确切精密地下定义的术语，它包括那么多含意，且可应用于那么多方面，以至于将其涵义限定于字面定义的框框之内几乎是一件徒然的事。这种困难由于对节奏的正确性质的误解而加甚，此类误解已导致对这个术语的许多流行的误用。例如，它常常与节拍混淆，有诸如$\frac{3}{4}$节奏，$\frac{4}{4}$节奏等等这样的表达方式，或者它同样常常被认为只是一种在强弱有序的律动之间排列音符的特有方法。节奏虽然必定包括律动、重音和节拍的因素，但它比这些因素中的任何一个要更进一步，它所要表达和实现的是一种朝着一定的顶点或平息点推动的运动的观念。因此就节拍而论，是依靠在各小节中重现重音的一种律动的组合，在这个意义上可以说节拍是音乐的构架或骨骼，而实际上是节奏给音乐以生命和意义。但愿通过一个例子就能讲清这一点。

下面一段乐曲若被看作是一系列被一条条小节线划开的独立的小节，将会产生一种被歪曲的音乐效果：
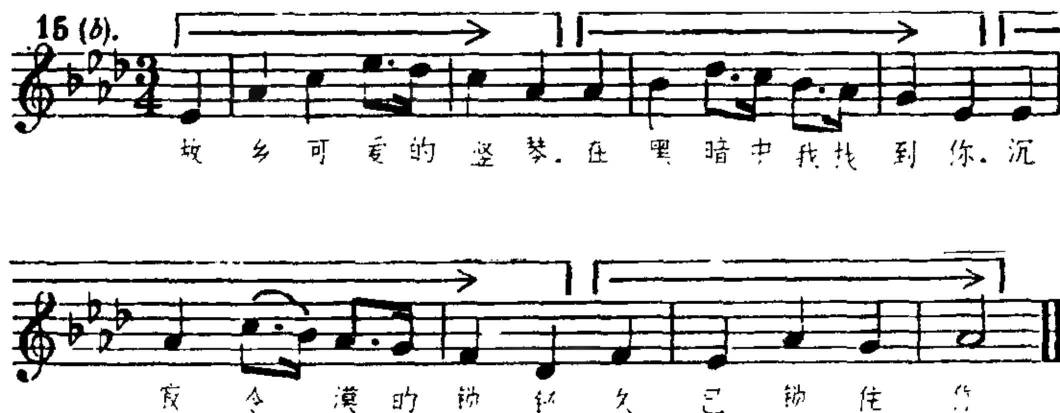


其原因是，无论哪一个小节中的某些音都和其它小节中的音有着明确的联系，这种联系并非总是——实际上极少——限制于那个小节之内，分裂那些逻辑性的关系将会破坏音乐的感觉，正像从诗歌或散文的一句中将一些词与另一些词分割开来，必将破坏诗文的意义一样。请对照例 15（a）与下列兩行诗，音乐是这兩行诗的配曲，逗号与小节线的位置对应：

故，乡可爱的，竖琴在，黑暗中我找，到你

沉，寂冷漠的，锁链久，已锁住，你。

节奏的进行　　现在让我们进一步来看看这段乐曲真正的节奏形态是怎样的。下面例 15（b）中旋律音符上方的方括号显示了音符的自然组合，任何对该段乐曲明智的理解都会如此。箭头指出这些音符朝着某些明确的点的进行① 或移动，在这个特别的例子中这些点存在于第 2、4、6 和 8 小节的第一拍，并注意在这段旋律中，除了最后小节外，所有较小的音乐段落都终止在弱拍上，② 整个旋律的节奏顶点当然是最后的强拍重音：



① 论证这种节奏进行的规则没有一个人能够像T.马赛（Tobias Matthay）先生在他的关于钢琴演奏和教学的著作中阐述得那样出色和清楚。

② 这种终止形式，通常称作“阴性终止”，后面一章将述及。（参看16页脚注）

由此可见，各种节奏形态的一个显著特征是，在音乐的连续进行中产生一种间断，尽管这种间断是轻微的。

终止形　　在较大的段落中，这些间断更加明显地成为节奏顶点（参看上例最后1小节），与终止形相配合。这种终止形不时出现，产生较明显的休止或停顿的效果。①

终止形主要可分作三类：
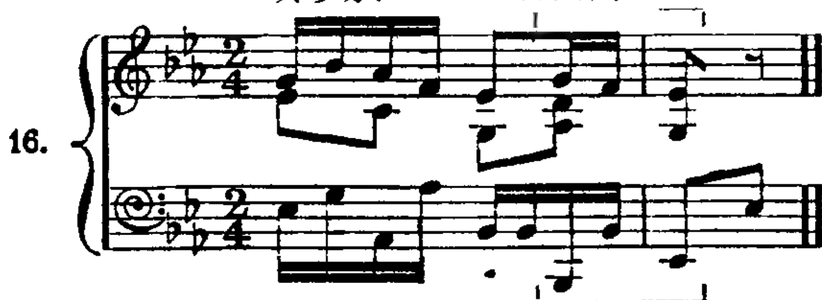
（a）休止的或终结的终止形。

（b）暂时停顿的终止形。
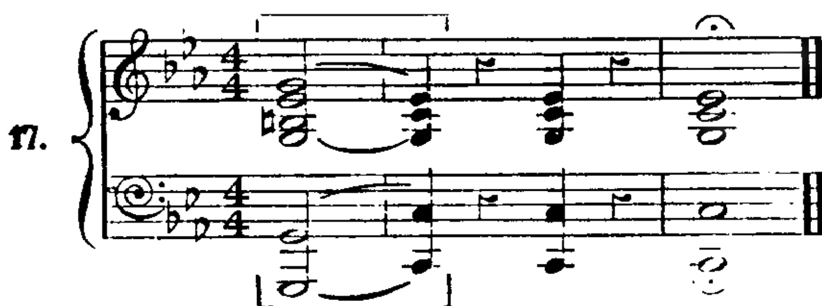
（c）“阻碍”的终止形。

完全终止形　　（a）最为我们熟悉的当然是所谓完全终止形。当一个音乐段落用主和弦结束，在主和弦前加上某种形式的属功能和声时，便构成完全终止形：

贝多芬：《♭E大调钢琴奏鸣曲》作品7



德沃扎克：《圣母悼歌》



① 关于节奏形态的进一步论述，可参见著者的《乐句划分与曲式研究》第一章，特别是7到19页。

不完全终止形　“暂时停顿”式的终止形有许多种，其特点各不相同。不完全形（或半终止形）即乐句以属和弦结束，属和弦之前用本调的另一和弦。此外还有许多其它终止形，同样能产生为大家所公认的暂时停顿的效果，所以，不完全终止形可以几乎无限制地扩展到那些和弦组织，它们——用作终止形时——既不表示休止也不表示中断，而只是在音乐的进行中，产生一种不太连贯的效果，使听者留下一个不完整的印象。

下面的例子 18 和例 19 是不完全终止形的常用形式，即用属和声构成音乐片断的终止形：

莫扎特：《C大调第二钢琴奏鸣曲》[①]

Allegretto.

18.

等

瓦格纳：《漂泊的荷兰人》

Animato.
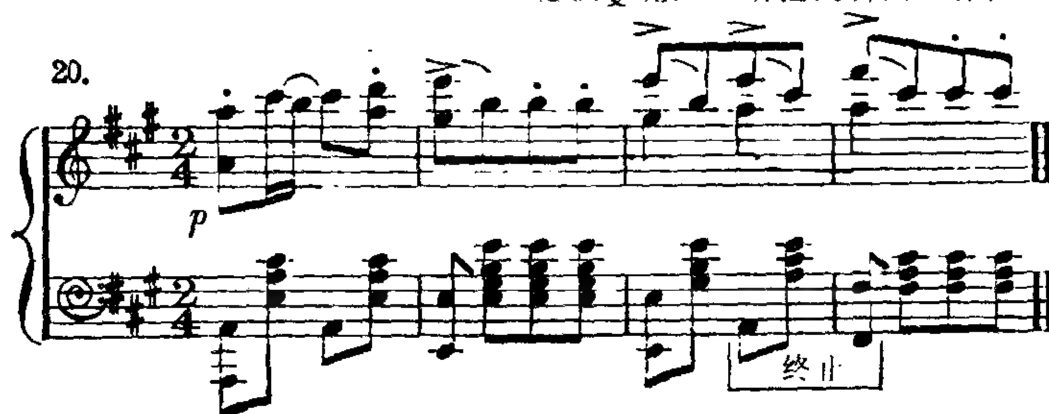
19.

等
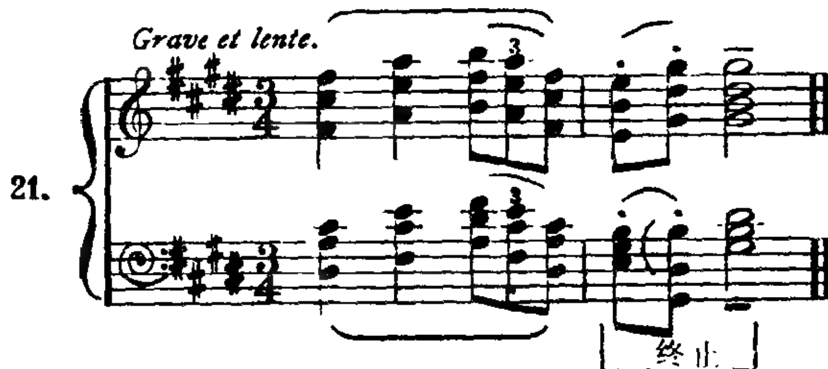
---

① 本书中莫扎特钢琴奏鸣曲的编号根据彼得斯版。

下列是不完全终止形的不常见的形式：
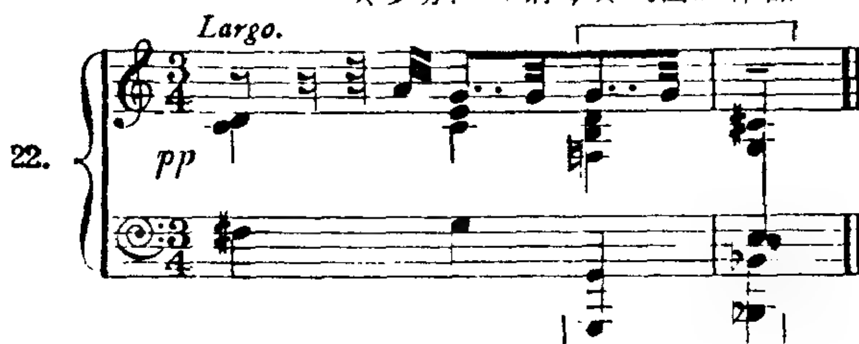


在上例中我们看出，终止形是建立在下中音和弦上的，前面用了主和弦。而在下例中：



乐句终止在中音和弦上，前面也用了主和弦。
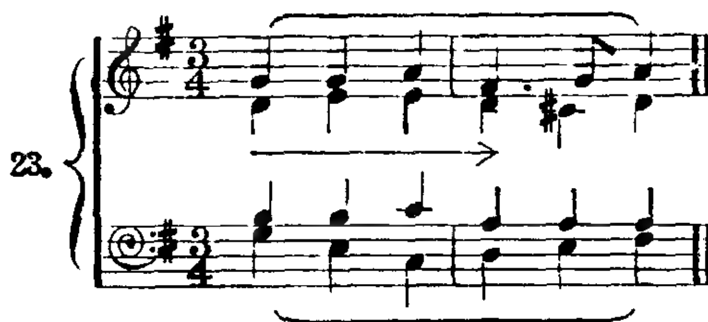
阻碍终止　“阻碍”终止形出现在听众希望出现完全终止形的地方。但就在这地方，作曲家常常用一些其他和弦代替主和弦。下面我们用贝多芬$^{\flat}$E大调钢琴奏鸣曲（作品7）慢板乐章中的这个片断来说明这一点，这例子非常美妙和新颖：

贝多芬：《钢琴奏鸣曲》作品7



乐句和乐段　　较大的节奏段落（以某种终止形结束）通常分别称作乐句和乐段。较小的节奏段落则称作乐节和动机。（参见第六章）
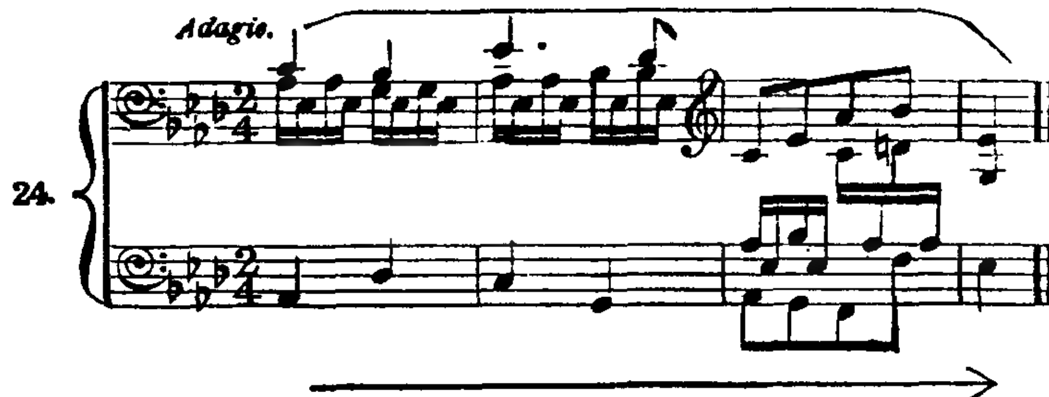
乐句可以很方便地用作度量和单位，作为一种我们据以度量其它不同长度的节奏段落的标准。最小、最简单的乐句包含两个节拍重音，因而被称作两小节乐句，① 例如：
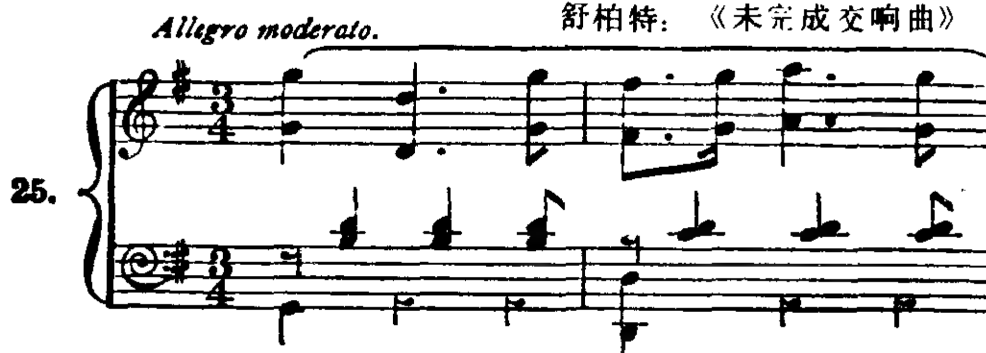


不过这种两小节乐句比较少见，更为常见的是包含4个节拍重音的乐句，即4小节乐句：
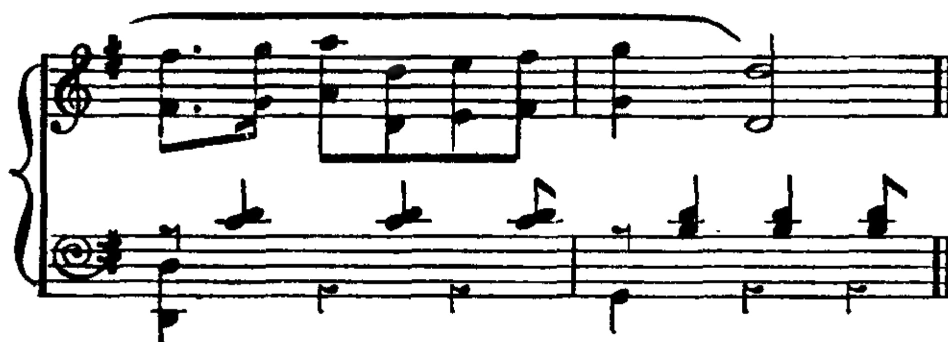
① 详见附录，336页，并也要注意例23的第2小节——第1小节导向它——在效果上更有份量。

贝多芬：《钢琴奏鸣曲》作品13



舒柏特：《未完成交响曲》
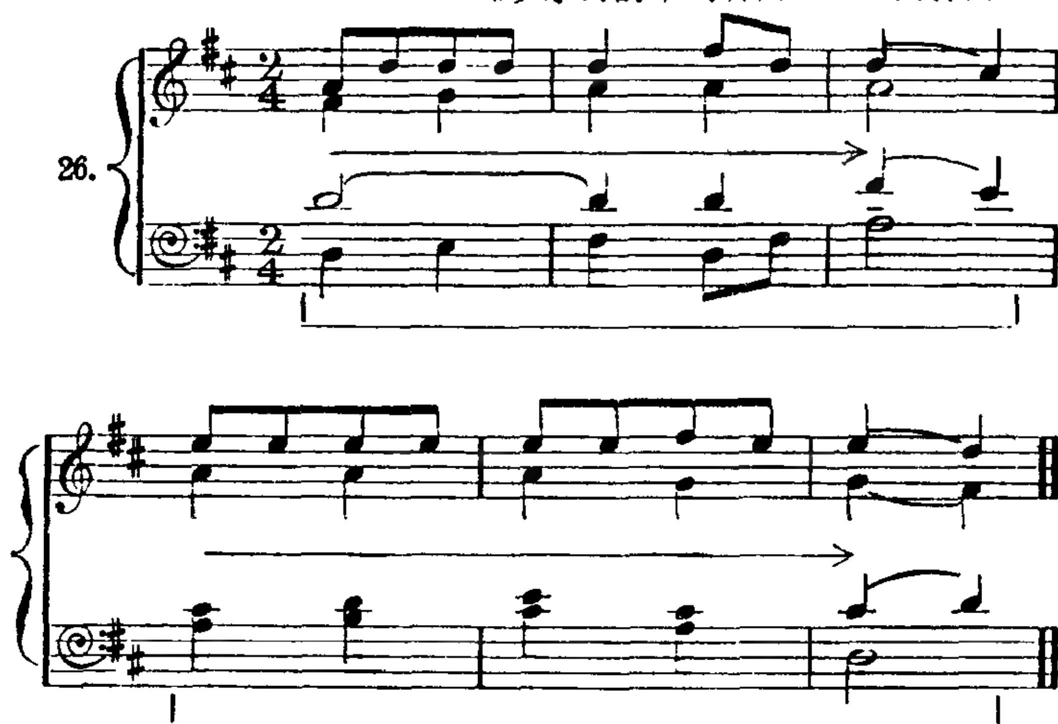




这种乐句形式普遍应用于各种类型的音乐作品中，可以很恰当地称为标准典型，① 与两小节乐句相比，4 小节乐句的旋律更

① 这一点很容易感觉到，即例24与25的第2和第4小节在音乐上各自从第1和第3小节导人，因而节奏上显得更有份量，但是整个乐句的倾向是不停顿地朝着第 4 小节的最高潮的。

富于连续性和细节变化。而两小节乐句则使音乐频繁出现终止形，产生一种呆板机械的效果，这种效果在4小节乐句中显然要少得多。

上文已经提到，3小节乐句是绝少的，这也许是由于按三个重音分组的结构不容易为听者接受。

两个近似3小节乐句的例子已举过（第二章，第8页），还可再举下面这个古雅曲调的例子，其中乐句的进行非常明确地按照3小节分组。（也可参见勃拉姆斯的F大调第三匈牙利舞曲）
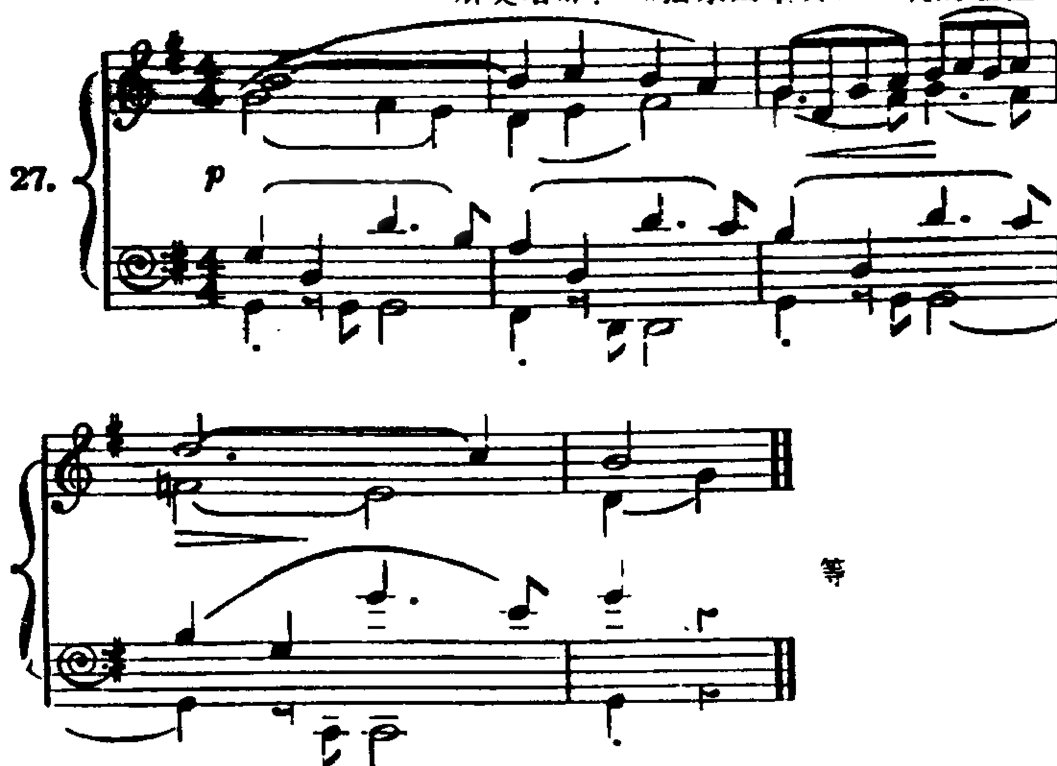


不常用的节奏　我们偶尔会遇到一些由5个、6个和7个小节组成的乐句，它们也常会产生美妙的效果。① 下例将说明这些特殊的结构：

① 这里5个、6个和7个小节的乐句不是4个小节正规乐句的扩充。关于4个小节乐句的扩充将在后面的章节（第七章）中讲到。

5 小节节奏
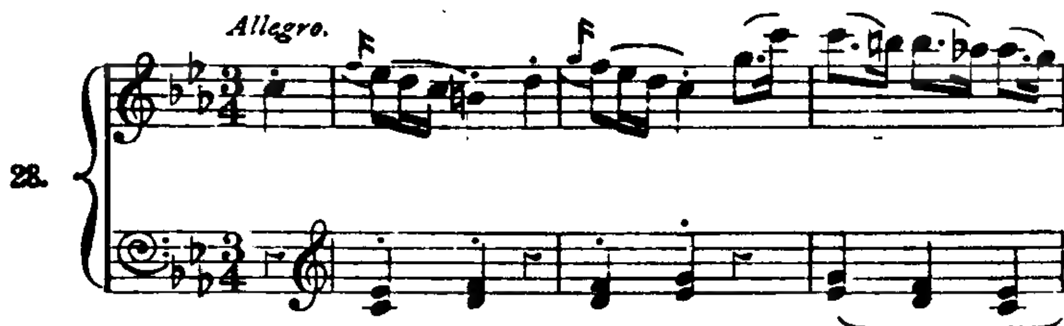
斯美塔那：《弦乐四重奏》“我的生涯”
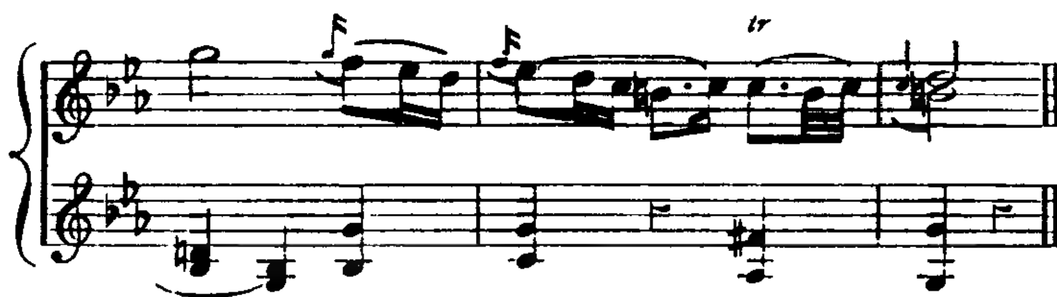


在贝多芬 D 大调钢琴奏鸣曲（作品 10 之 3）“Largo e mesto”的开头乐句中，以及在舒柏特的♭E 大调钢琴奏鸣曲（作品 122）的“三声中部”中，也可发现几个明显的例子。

6 小节节奏
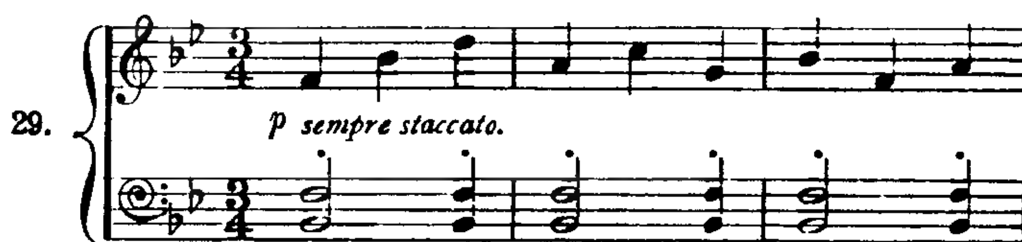
海　顿：《C 小调钢琴奏鸣曲》（第22首、彼得斯版）
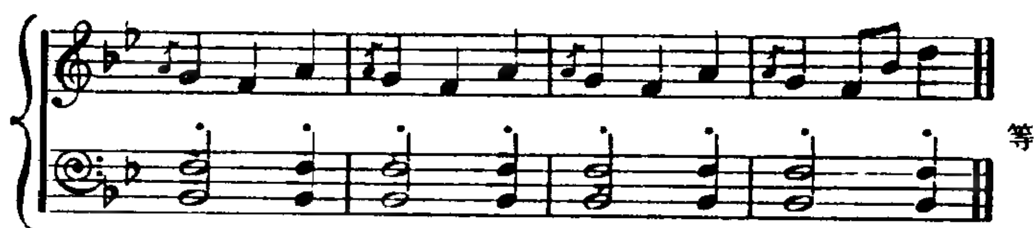




7 小节节奏

瓦格纳：《名歌手》





等
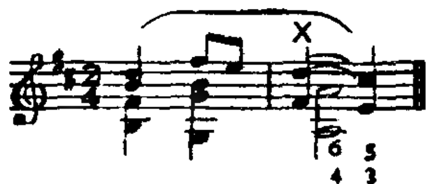
第四章　重音、节拍和节奏（续）

到现在为止，我们已经探讨了各种长度的乐句，并且看到了这些乐句的长度是由终止的位置来确定的。

如何确定终止位置　在大多数例子中，是不难看出终止位置的，因为乐句的终止和弦① 通常具有一定的份量，即力度或长度，这对于终止感的形成是很重要的。例如：

① “终止和弦”这个名词总是被人们理解为一个乐句的最后和弦。它最常见的是发生在乐句的最后一个强音上——乐句的节奏顶点——（但也有例外，参看 21 页）。但在称作所谓“阴性终止”的情况中，如下面的 a、b、c 三例、以及例 33 中，终止和弦的出现延迟到了后面的弱拍上：

（a）主四六和弦进行到属三和弦构成的半终止。



（b）完全终止时，在主和声上先用属和弦的延留音来延迟主和弦的出现：



（c）在构成半终止时，强拍经过音（或倚音）延迟了最后属和弦的出现：

（1）

（2）

亨德尔：《弥赛亚》

30.

In my flesh shall I see God.

莫扎特：《唐璜》

Andante grazioso.

31.

da . . . . te a con - so - lar
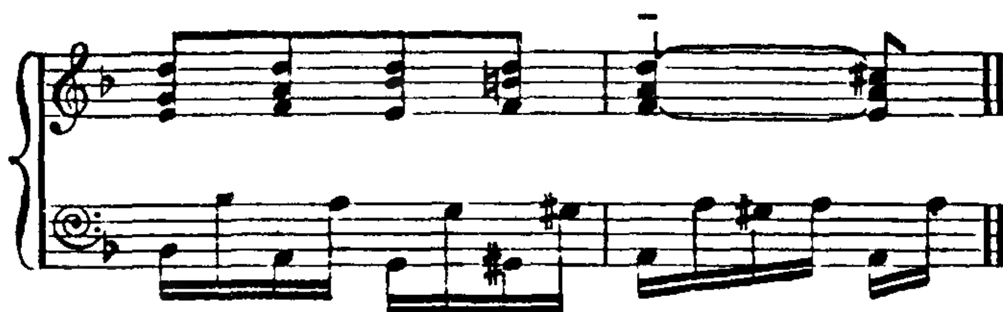
德沃扎克：《G大调弦乐四重奏》作品106

Allegro con fuoco.

32.

贝多芬《D大调钢琴奏鸣曲》作品28
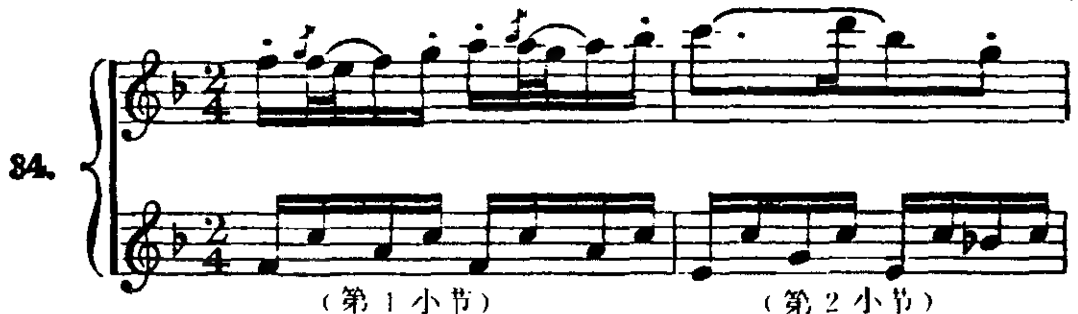
33.
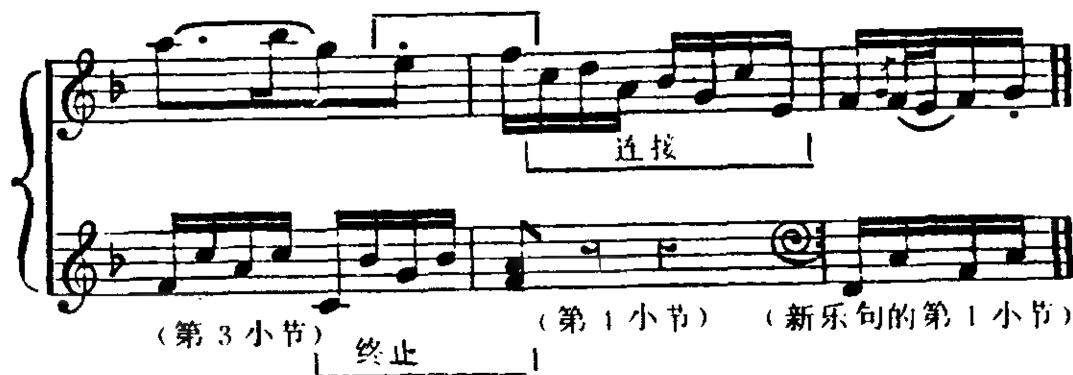


休止符的效果　　通过例 31 和 32，证明了一个关于终止效果的重要事实，即：终止和弦的份量对听者所产生的心理印象——指从长度得到的印象而言——一个短音符或短和弦，后面跟着休止符，与一个延续了同样时间的音符或和弦，其强度几乎相等。

短小终止和弦　　但是，也常会发生这种情况，即终止和弦，实际上只占比较短的时间，如下面这些例子：

莫扎特：《C大调钢琴奏鸣曲》第8首





莫扎特：《D大调第十钢琴奏鸣曲》

Allegro.

35.

连接

终止

（新乐句）

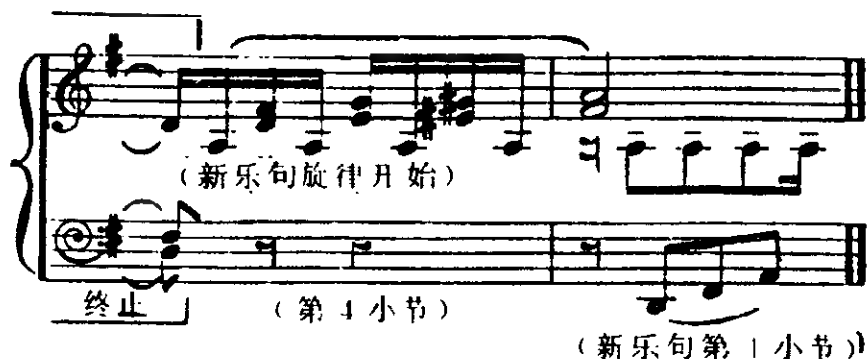
贝多芬：《钢琴奏鸣曲》作品14之2

Allegro.

36.

（乐句第2小节）

（第3小节）



肖 邦：《♭b小调钢琴奏鸣曲》

Allegro.

37.

终止

(新乐句旋律开始)

(新乐句第1小节)

连 接 以上所举各例使我们看到，终止和弦的时值被缩得很短了，至少就旋律音的长度来说是短了。在例34中，第4小节最后七个十六分音符，在第一乐句的结尾与下一乐句的开始之间，起了一个短小“连接”的作用。在例35的第5与第6小节中，还可以看到一个更长的类似这样的连接。

新乐句的旋律开始 在贝多芬与肖邦（例36和37）的两个乐曲片段中，由于新乐句的提早进入，前乐句的终止和弦被尽

量缩短了，不过新乐句的第1个完全小节（也就是它的第一个重音）是从下一小节开始的。①
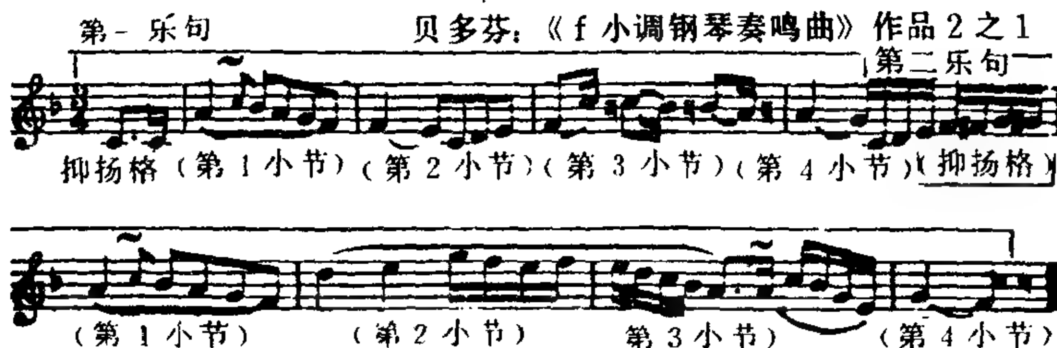
通过听觉检查终止点　关于前面所谈的情况，假如我们对"呼吸位置"留心倾听，是不会判断错误的。我们一定发现，听觉会毫不迟疑地、并容易地听出音乐进行中的任何自然间断。在此同时，记住以下几点是很有用的：

（1）在大多数乐句中，终止和弦（看22页脚注）停在强重音上——通常在小节的第一拍上（但在四拍子的乐句中偶尔停在第三拍上）。②

（2）以上规则有时也有例外，（a）在"阴性终止"的情况中，以及任何作曲家希望减弱终止效果的时候，③ 例如：

---

① 在这两个片段中，我们看到了通常称作抑扬格的情况，即一个非重音或一组非重音，导向乐句的第一个节拍重音——正如J.B.麦克伊文在他的《音乐思想》一书中所说的"从平衡中心分离出来"。下面这段例子将进一步说明这一点：
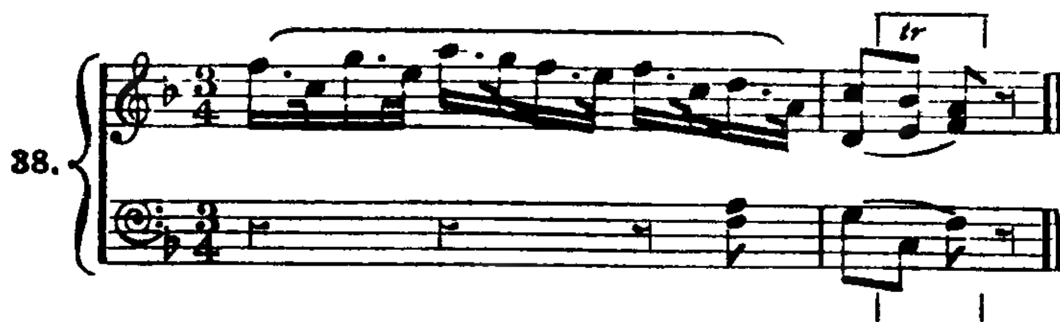


（参看265-266页）

② 这通常是错划小节的结果，实际上终止和弦应该出现在第一拍上。这种乐句的音乐感觉明显地证明了这一点（参看贝多芬G大调钢琴奏鸣曲，作品14之2中"*Andante*"的一开始）；以及许多圣咏曲调，特别是那些"长韵律"的曲调。这种错误的小节划法也经常出现在复拍子中。

③ 也可参看例49。

莫扎特：《C大调第八钢琴奏鸣曲》
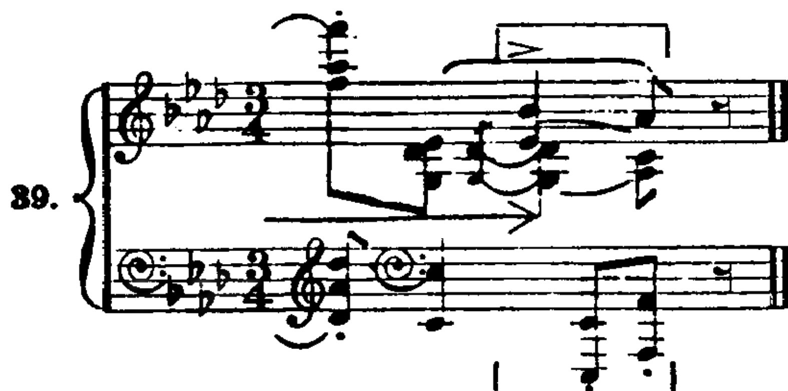
38.



(b) 在波兰舞曲 (Polonaise 或 Polacca) 这种特殊的形式中，有一个明显的特征，即终止和弦出现在最后一小节的第三拍上，例如：

肖　邦《♭A大调波兰舞曲》作品53

39.

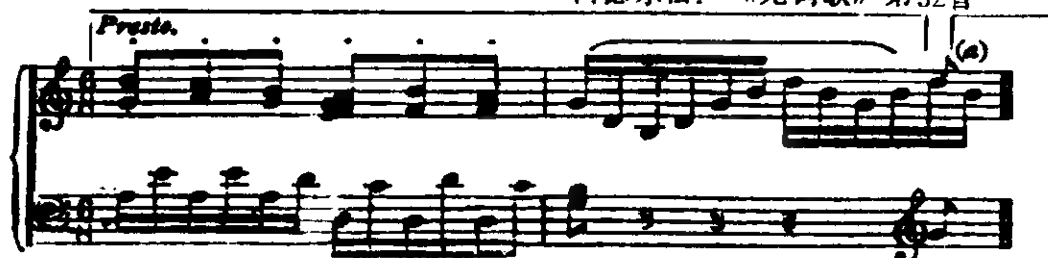


(3) 在一个乐句的最后小节，当终止和弦落在强重音上时，跟在它后面的音，通常是被看作属于下一个乐句的。① (参看前

---

① 在如下的例子中有一个例外，终止和弦后面的一连串音和前面的重音在和声上是明显地连接在一起的：

门德尔松：《无词歌》第32首
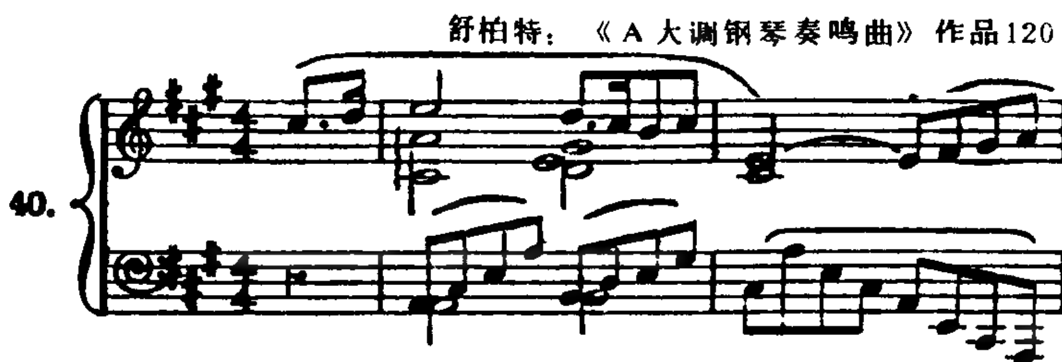


(a) 新乐句的开始。

面的例 36）

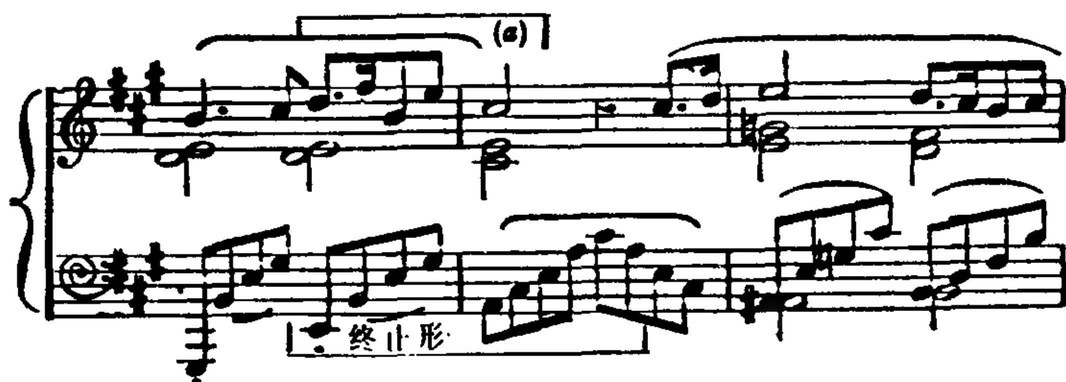
（4）连音线或其它一些标记在乐谱上的句法符号，对于节奏段落的划分来说，常不起什么作用，它们不过和那些演奏某一特别的乐句所通常标记的流畅地或连贯地等表情术语的作用差不多而已。这种情况明显地反映在大师们的音乐作品中，他们的句法符号常常使人们误解。
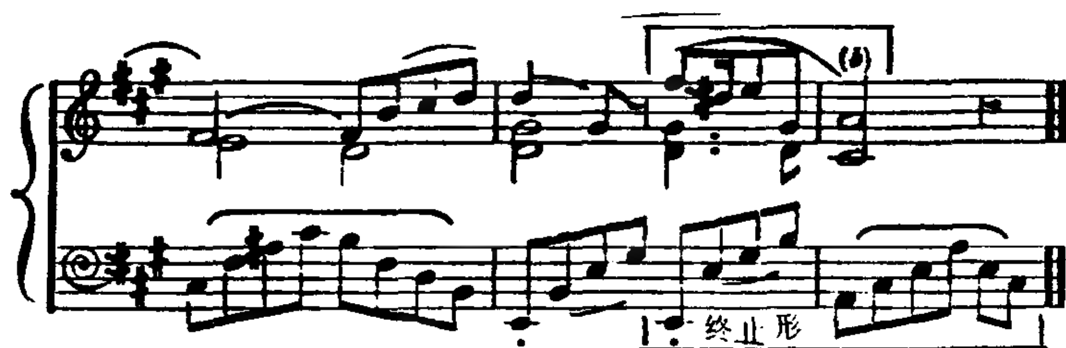
终止点并不一定阻碍音乐的连续性　尽管出现了一些终止点，但仍可以用各种方法保持住乐曲的连续性。首先，作曲家将会合理地变换终止形式，使用终止感不强的半终止形或阻碍终止形，这些终止形暗示着音乐一定程度的向前运动，而把完全终止形总是留在需要更大的停顿或终结的时候来用。①

而且，即使是完全终止形，大多也只有当主音出现在最高声和最低声部时才能得到完满的效果（参看例 30 和 31）；假如这一点没有实现，终止的份量就会减弱，结束的感觉也就不存在了。例如：



① 终止的多样化这个问题，在涉及完整“乐段”的结构时将更详细述及（第五章）。





上面舒柏特的例子说明了两个完全终止形所产生的不同程度的终止效果，第一个在（a）处高声部用了主和弦的三音，第二个在（b）处两个外声部都用了主音。

前一个终止形产生了比较轻微的停顿或中断感，而后一个终止形产生了显然要强烈完满的结束感。这种差异人们不会察觉不到。

此外，还可以通过某种伴奏音型来保持节奏运动或律动的办法，使音乐得以流畅进行，如例41（a）处；或者如例42（b）处所表现的，一个或几个声部多少有点旋律运动的办法，使几个乐句连接起来。

李斯特：《爱之梦》♭A 大调

41.

终止形.

(a)

新乐句的开始

舒柏特《菩提树》

42.

Be - fore the gate's a foun-tain, And near a lin-den

终止形

新乐句开始

(b)

终止形

最后，音乐中下一个乐句的出现就可以看出上一个乐句在哪里结束，上一个乐句的终止和弦往往尽量简化（如在例 36、37 贝多芬和肖邦的曲例中）。

不言而喻，上述方法并未穷尽在乐句连接方面的许多可能性，富有创造性和经验的作曲家很容易想出各种其它的连接方法；但上述方法揭示了乐句连接的主要因素，聪明的学生不难发现，其中实际上包含了有利于乐想和思路的连续以及有助于使乐曲的各个较小的部分衔接成一个连贯的构思的一些基本原则。

优秀的作曲家们根据这些原则进行创作，他们很注意整部作品中各个段落与总体构思的适当的关系，使整部作品获得了统一性。

第五章　乐句和乐段

乐句，“度量单位”　　前一章已谈到乐句。实际上乐句就是一个“度量单位”。我们已见到其最常见的形式是4小节乐句，结束于一个较明显的终止形，因此其本身必然具有某种程度的完整性。

需要应答乐句　　但是，乐句的这种“本身完整”，至多不过表示了作曲家创作思路中的一个部分。换句话说，虽然它能通过其终止形提供一个休止点或呼吸处，但在音乐的进行中，我们本能地感到需要另一个性质类似的乐句来补充它；以一种自然的呼应，形成一种完满的感觉，这是单靠第一个乐句所办不到的。①

这样就建立了起句和答句之间的明确关系，这种关系的本身就表明了美好的音乐结构的最重要的因素之一，即所谓“平衡”。②

乐段的定义　　音乐作品中，能够给人以完美印象的最小段落称为乐段。乐段的定义是**包含两个或两个以上乐句，并经常以某种完全终止形作为结束的一个段落**。最常见的是两个乐句的乐段，如：

A.两个乐句的乐段

---

① 偶尔也能找到独立和完整的单一乐句，像一首歌曲或一首器乐独奏曲的引子，等等。

② 毫无疑问，需要有“应答乐句”的这种愿望是一种普通的本能，它要求一个问题必须有回答——用逻辑学的语言来说，即命题需接答题。

莫扎特：《D大调钢琴奏鸣曲》第13首

43. *Allegro.*

起句

（主调半终止）

答句

（主调完全终止）

门德尔松：《无词歌》第27首

44.

（主调半终止）

起句

（主调完全终止）

答句

莫扎特：《唐璜》

Là ci darem la mano, là mi dirai dì sì;

45.

（属调完全终止）

起句

（主调完全终止）

答句
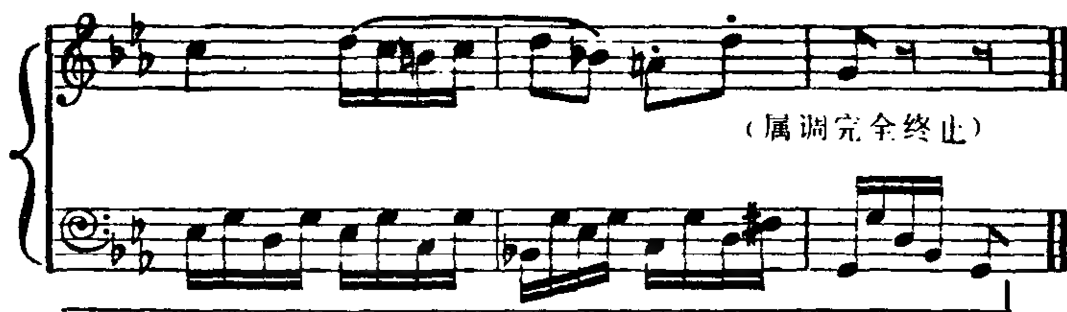
Allegro. 贝多芬：《c小调钢琴协奏曲》作品37

46.

起句

（主调半终止）

答句



一个乐句怎样应答另一个乐句　我们看到前面各谱例中，第二个乐句对第一个乐句的应答不仅表现在节奏形态上——因为有相等的小节数，而且表现在旋律形态上，而终止形的变化即使不是唯一的，也是主要的对比因素。这是形成结构统一的十分通常的方法。但是这个方法并非金科玉律，结构的统一常常仅由段落的总的基调来保持，基调的一致使我们感到音乐段落中的各个“分枝”是协调一致的，尽管在外形上有所不同。

这种乐句应答方法的出色例子可以在柏辽兹的序曲《罗马狂欢节》中找到，其中出现了下面这样的乐段：
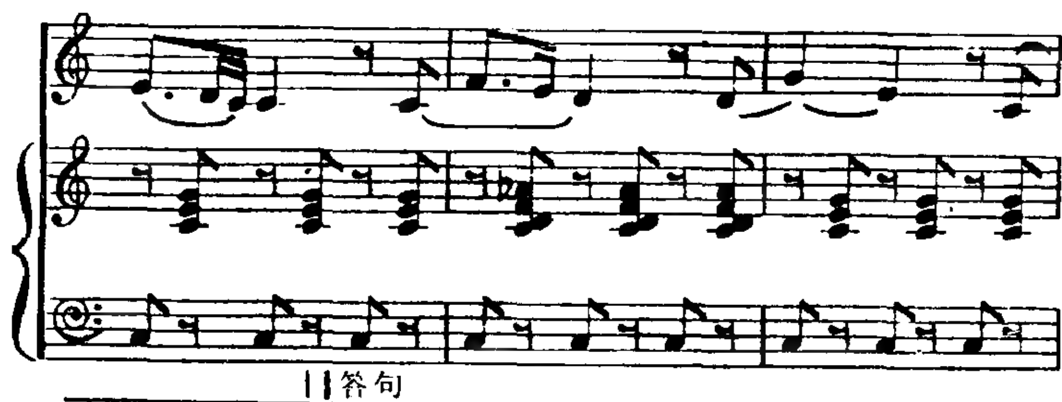
柏辽兹：《罗马狂欢节》作品 9
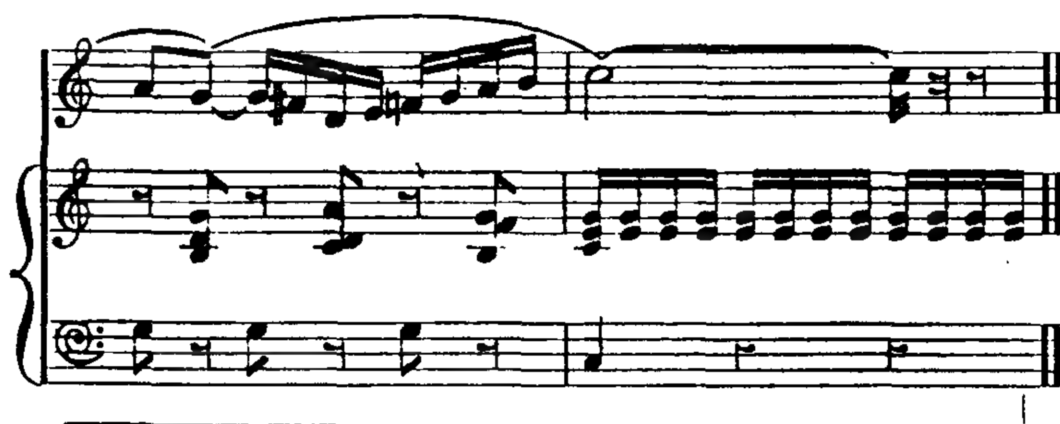
47.

英国管

弦乐

起句

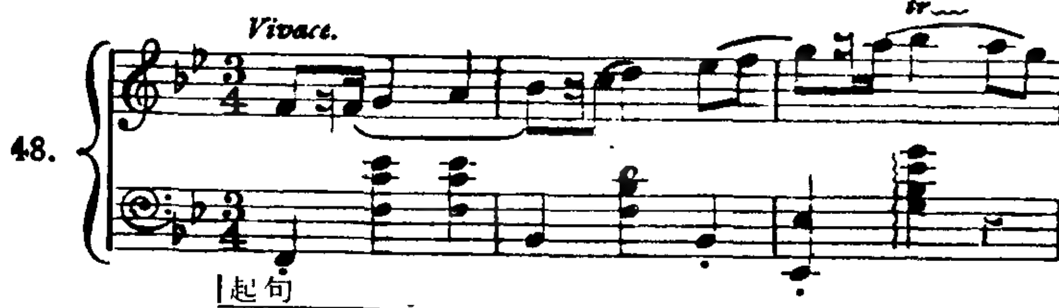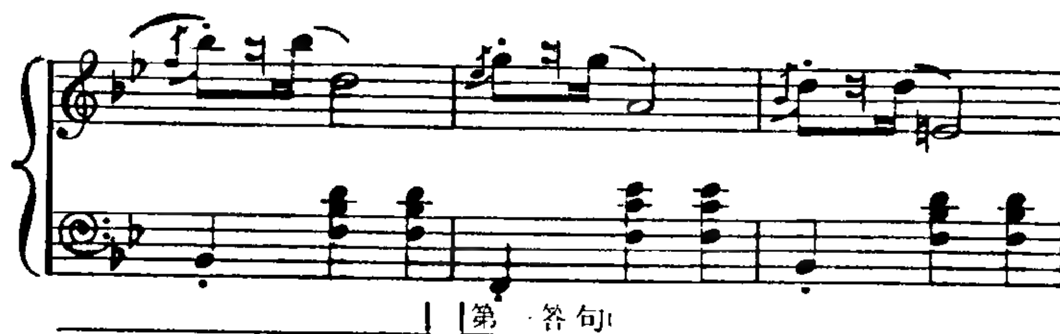




这里，虽然两个乐句的旋律形态不同，但是，通过持续的伴奏音型和整个旋律情调特征上的某种关联，保持了结构的统一。①（也可参看261，262页）
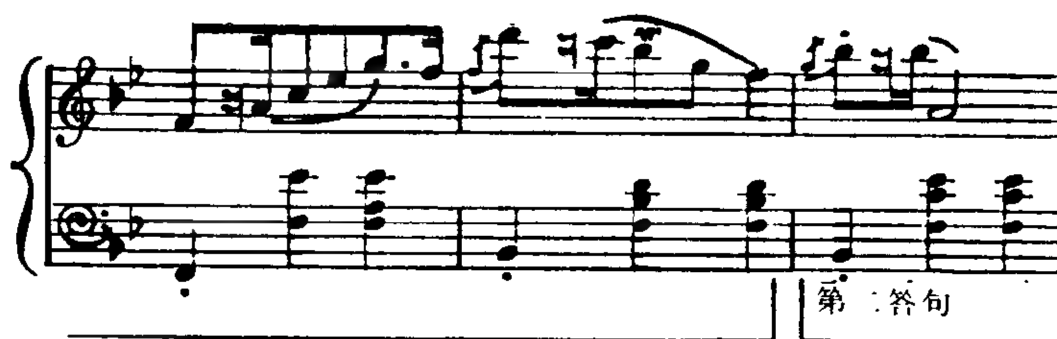
B.三个乐句的乐段
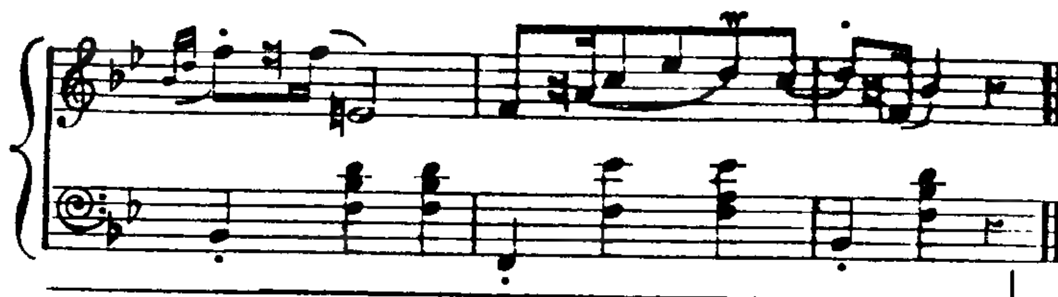
肖邦：《♭B大调玛祖卡》作品7



① 也可以比较下列作品中的第一个乐段：——贝多芬钢琴奏鸣曲，作品7号，Largo；作品13，Adagio cantabile；作品31之3，小步舞曲；作品109.Anadante，变奏I；莫扎特的C大调第二钢琴奏鸣曲，Andante cantabile等等。
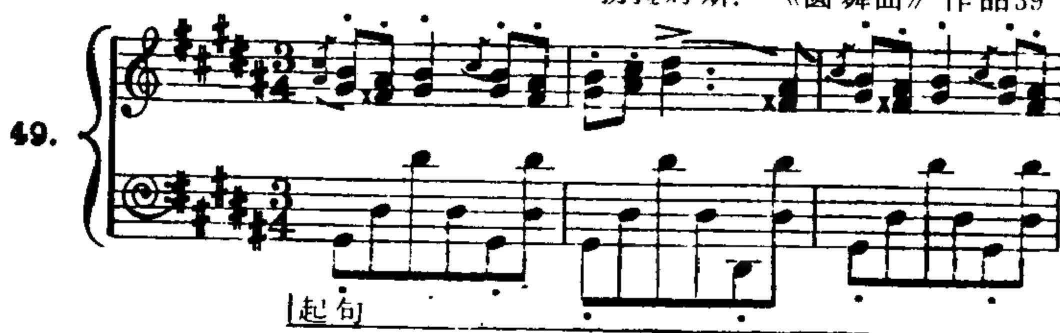


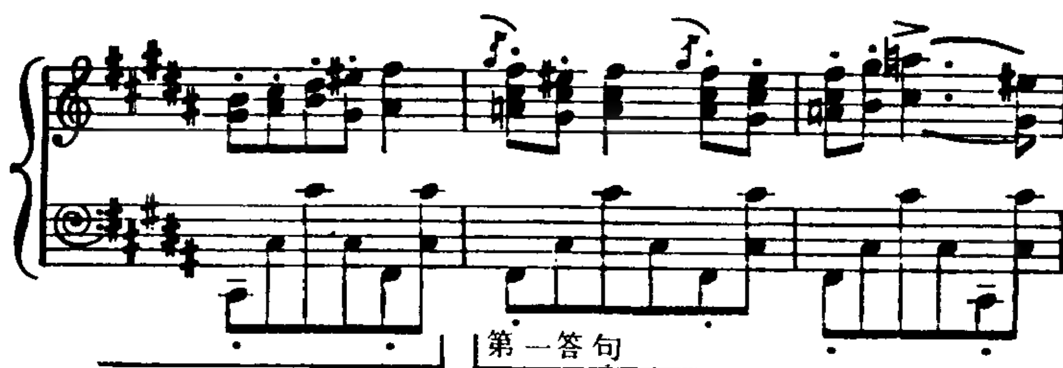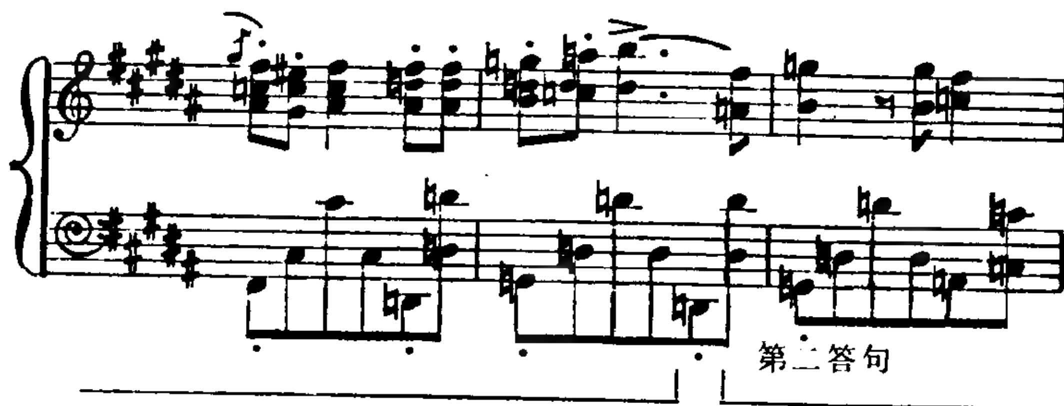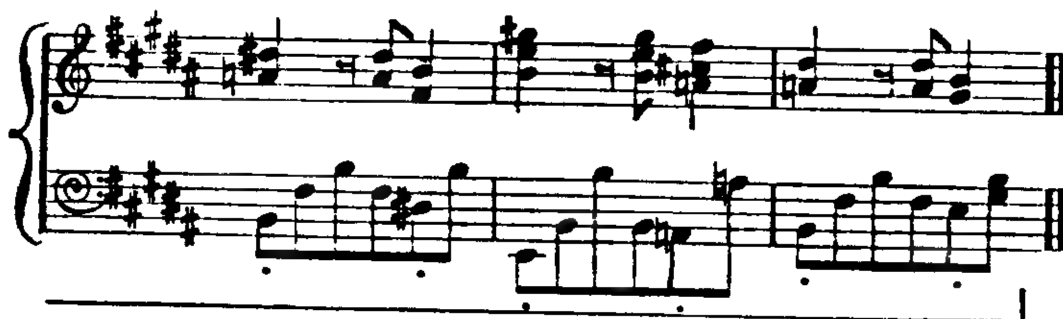




勃拉姆斯：《圆舞曲》作品39

49.
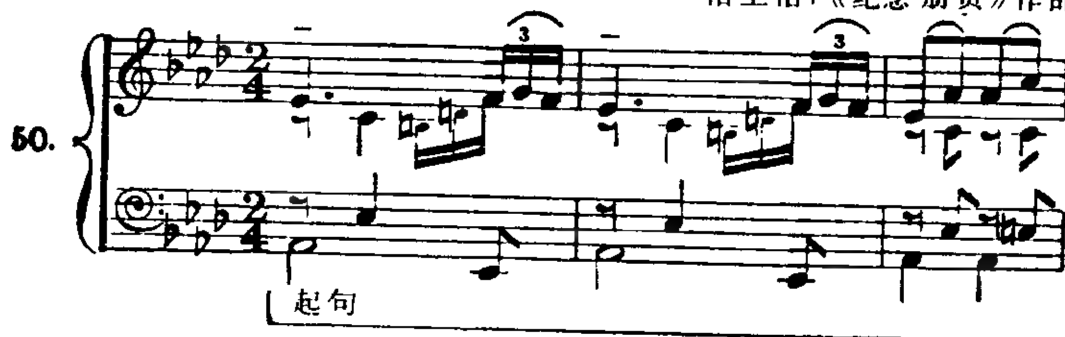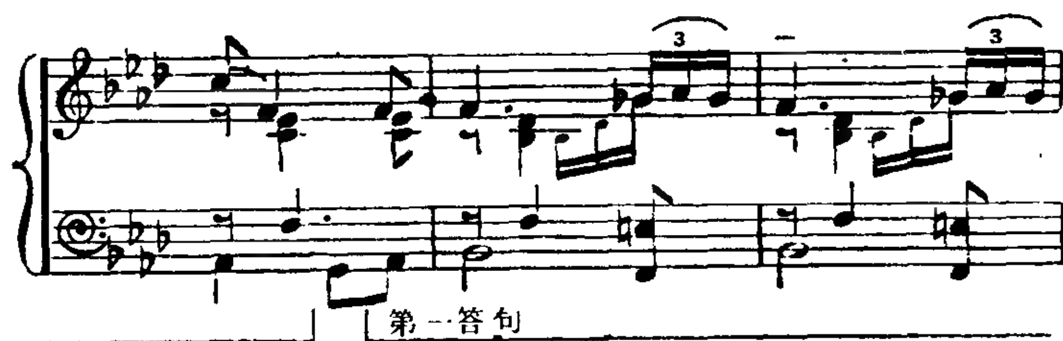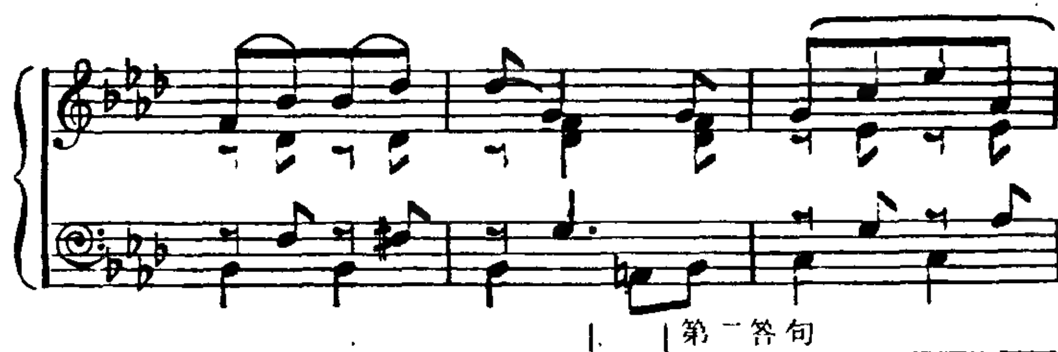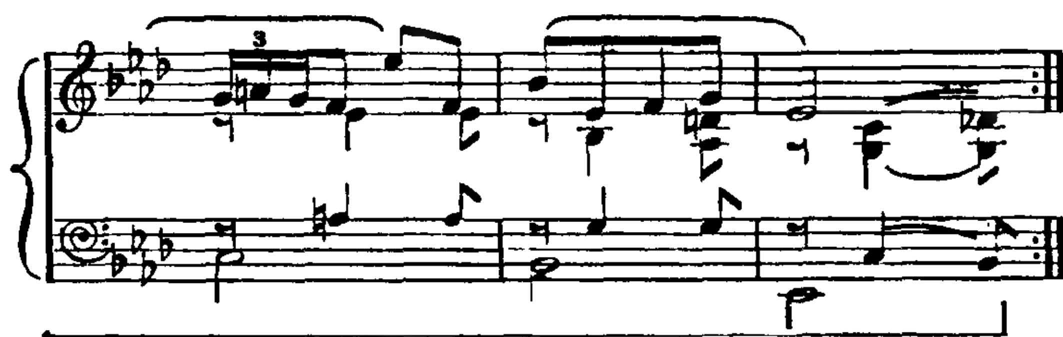








格里格:《纪念册页》作品28









另外一些较好的三乐句乐段的例子，可以在下列作品中找到：《英国国歌》的第一部分；贝多芬 f 小调钢琴奏鸣曲（作品 2 之 1）中小步舞曲的开始以及他的 F 大调钢琴奏鸣曲（作品 10 之 2）的开头（这首奏鸣曲第一乐章的第一乐段是由三个乐句构成的）；舒曼 C 大调交响曲中谐谑曲的开始，以及瓦格纳的歌剧《女武神》中的“西格蒙德之歌”——“Winterstürme wichen dem

Wonnemond"——（第一乐段，到第 12 小节末）。

C.四个乐句的乐段

莫扎特：《唐璜》

51.

第 起句

quel che alei pia ce, . . vi - ta mi ren - de,

第 答句

quel che le in - cres - ce, mor - te mi dà,

第二起句

mor - - - - - te, mor - te mi da.
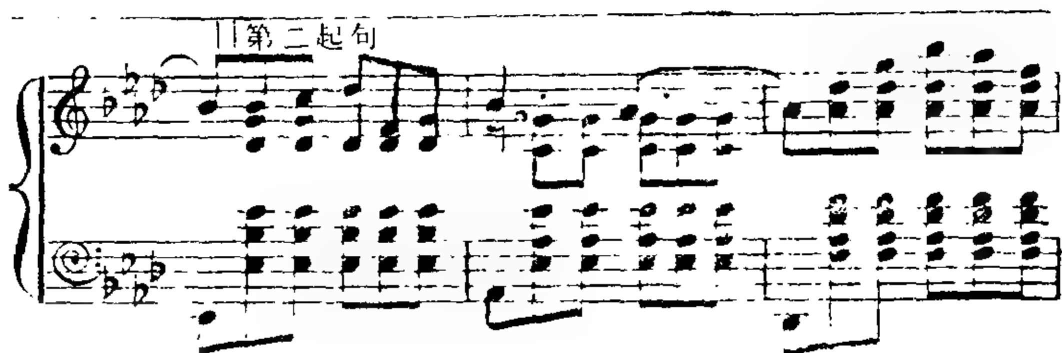
|第一答句|
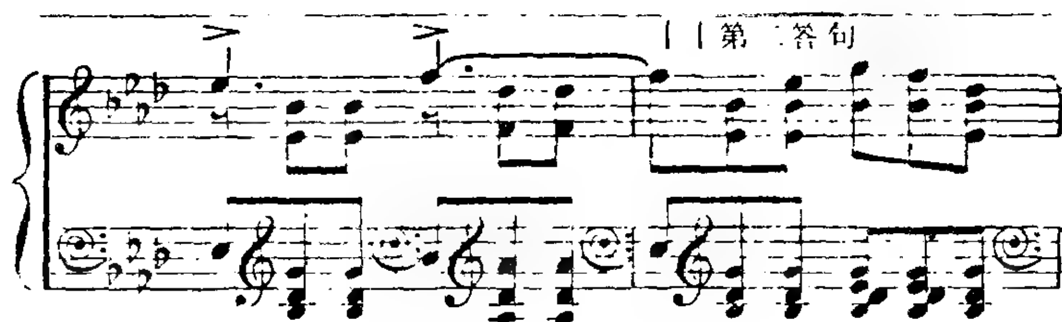
肖　邦：《前奏曲》作品28之17

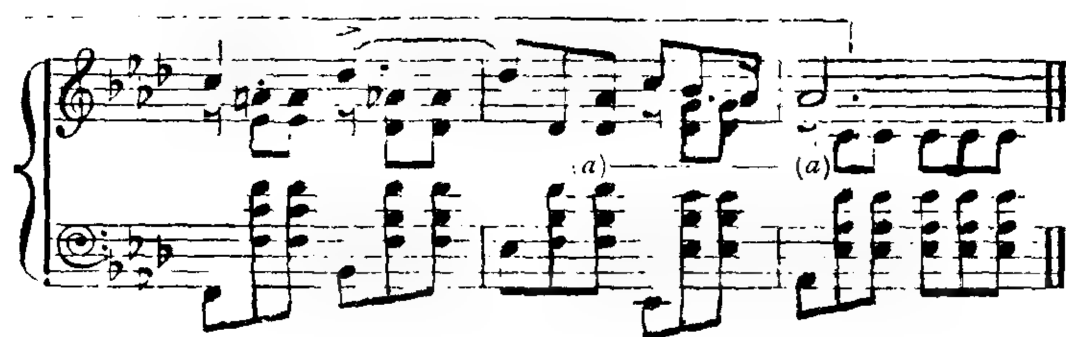
Allegretto. |第一起句

52.

|第一答句







乐段结构与诗歌的相似之处　以上肖邦前奏曲这个例子，证明了一个极常见的由四个乐句构成的乐段形式，即，第一乐句的"韵脚"与第三乐句一致，第二乐句的"韵脚"与第四乐句一致，根据这种韵律形式构成的乐段，类似于一段包含四行诗句的一个诗节，例如下面这段诗：

Home they brought her warrior dead,

他们把死去的战士带回她的家乡，

She nor swoon'd， nor uttered cry,

她既没吓倒，也不哭泣，

All her maidens， watching . said,

所有守护着她的女伴们说，

"She must weep or she will die."

"她必须哭，否则她将会死去。"

——特尼逊

乐句内部结构的异同 进一步来说，所有第三乐句的音乐常常和第一乐句相同或很相近，第四乐句和第二乐句也如此，所不同点仅仅是终止的变化——目的是为了把乐段带向终点。这种形式在前面的例子中说明得很清楚了，终止的变化出现在（a）——（a）。限于篇幅，四乐句为一个乐段的例子不多举了，学习者可以参考下列片断，在这些片断中可以看到这种节奏式样的实例：贝多芬《$^{\flat}$A 大调钢琴奏鸣曲》（作品 26）①，第一乐章；莫扎特《D 大调钢琴奏鸣曲》（第 10 首），第二乐章、《D 大调钢琴奏鸣曲》（第 3 首）中的回旋曲；舒柏特《$^{\flat}$E 大调奏鸣曲》（作品 122）；舒曼《阿拉伯风格》；格里格第四《幽默曲》（作品 6），以及他的《抒情小曲》（作品 38 之 7）。

较常见的四句结构乐段 要举出更多的例子是毫不困难的，但以上这些例子已经足以证明四乐句结构乐段的常用性，学习者可以很容易地从大师们的作品中自己找到其它一些例子。

终止形的变化 在第四章里（29 页）已经谈到，假如连

① 都是指第一乐段而言。

续的因素需要保持的话，就需要合理处理终止形的变化。无须多说，两个连续的终止形不应该是相同的，而在大多数乐段中都是按此原则处理的。例如，无数作品的起句——如例 43——都是用主调的半终止形，而答句则用完全终止形。或者如例 45，起句停在另外一个调的完全终止形，常常是属调——等等。

对终止形的处理并没有金科玉律，作曲家在这个问题上，如在作品的许多其它细节上一样，必定是通过他自己对于对比和色彩的感受、以及考虑到他所希望表达的乐思的特性，来指导他的创作的。

而且，有意思的是在现代音乐中，越来越明显的趋势是使终止点不太明显。当音乐富于强烈感情的时候，这种不明显尤其是理想的和必需的。在这种情况下，那种利落玲珑的终止设计，就要让位于波澜壮阔的设计，这样，才能达到作曲家所要表达的感情境界。

第六章　乐句的再分

较小的节奏组合方式　　在听一个4小节或更多小节的乐句时，常会感觉到乐句里明显地再分成两部分，其中第一部分可能导向某种终止形——也许不是非常强调的或完整的终止形，但在音乐的进行中还是相当明显地产生换气的效果。下例可以说明这一点：

莫扎特：《D大调第三钢琴奏鸣曲》
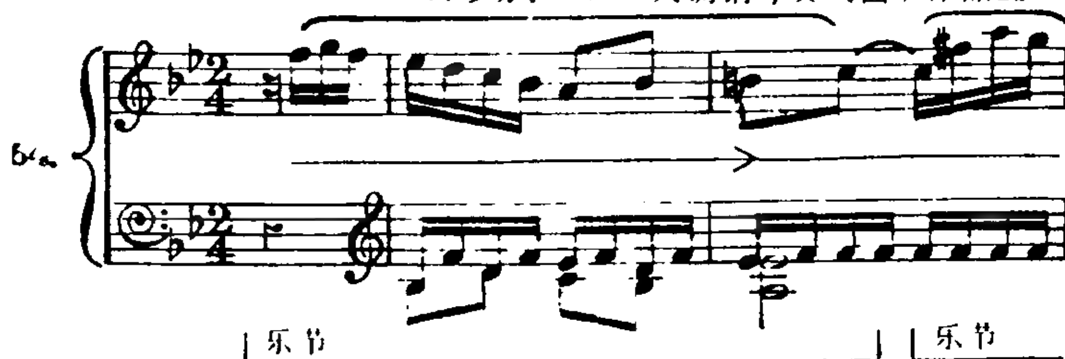
53.
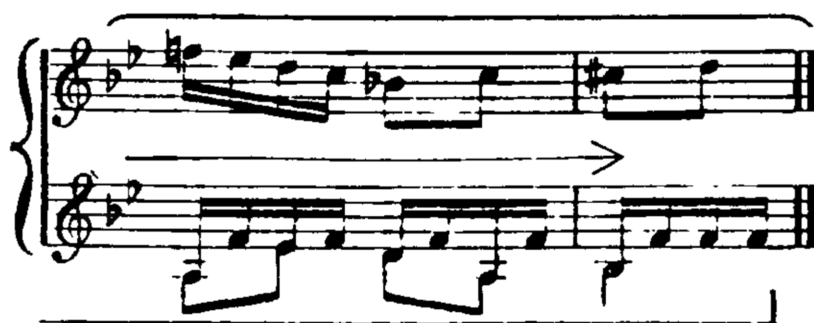
乐节

乐节

(完整乐句)
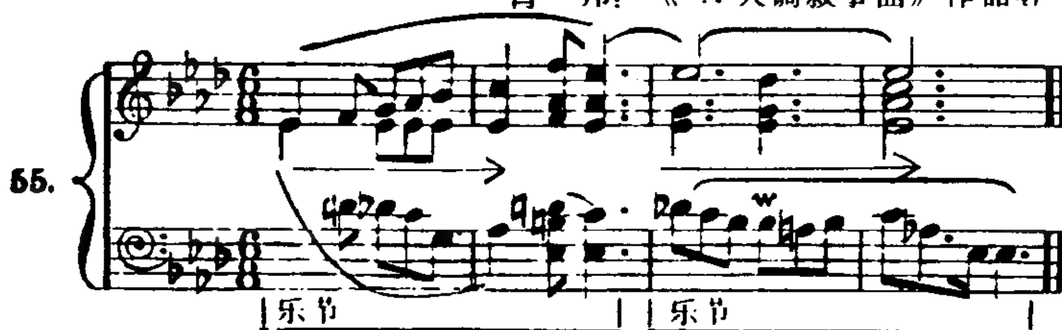
贝多芬：《♭B大调钢琴奏鸣曲》作品22





肖　邦：《♭A大调叙事曲》作品47

55.



这种乐句的再分部分就称作乐节。

某些乐句不可分成乐节　　但是，并非所有的乐句都能这样再分；实际上许多乐句是根本不可再分的，经常出现这样的情况，即在一个含有两个乐句的乐段中，一个乐句（常是第一乐句）可以分成乐节，而另一个乐句不能再分。例如：

贝多芬：《C大调钢琴奏鸣曲》 作品2之3

56.

乐节
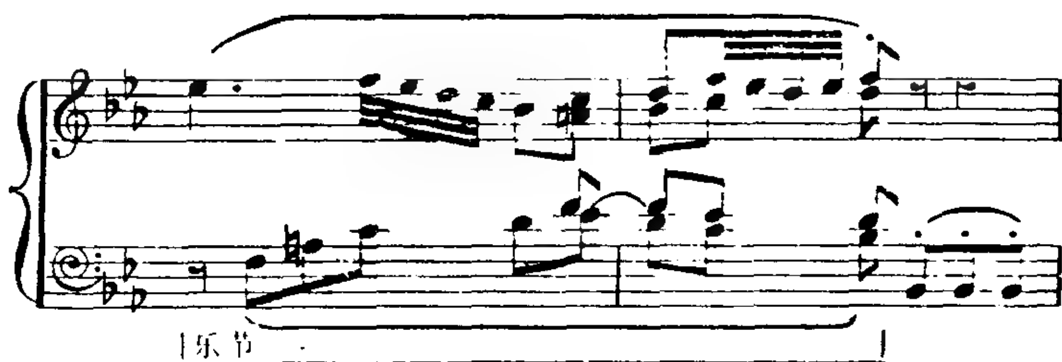
乐节
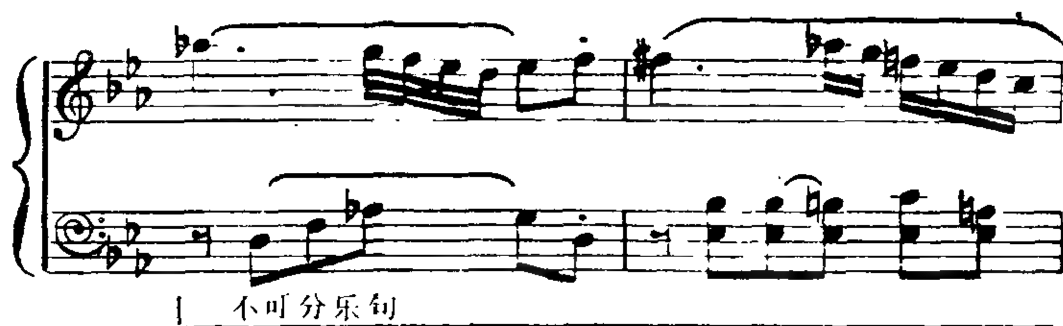
不可分乐句
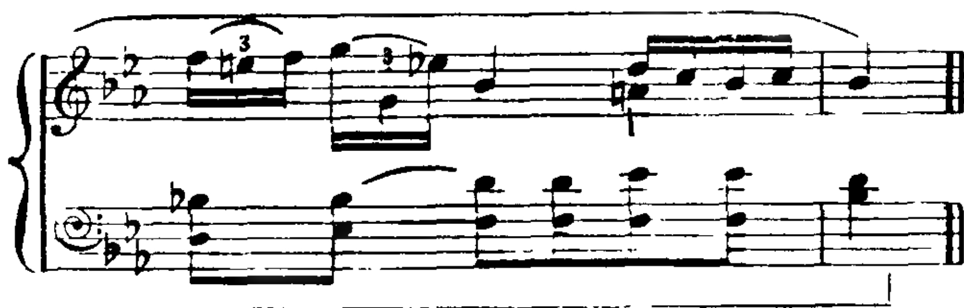
Andante cantabile. 莫扎特：《♭B大调第四钢琴奏鸣曲》

57.

乐节







前面引用的贝多芬和莫扎特两例中，第一个乐句都自然地分成两个乐节，而且很明显，因为：（1）旋律中出现了休止符；（2）第2和第4小节有终止感。这种情况，在开始于第5小节的应答乐句中就完全不存在，应答乐句不停顿地进行，直至最后1小节。但有一点值得注意，即有时一个乐句尽管不存在上述两种情况，却仍然令人感觉到乐节的存在，下例可说明这一点：

莫扎特：《D大调第十三钢琴奏鸣曲》

58.

Allegro.

乐节　乐节　乐节　乐节

某些非终止性质的乐节　构成上面这个8小节完整乐段的两个乐句，在旋律中，都没有使用休止符，也没有用任何终止意味的进行来划分乐节；然而，听觉肯定地会感觉到在第2小节第三个A和第6小节第三个B之后，明确地分开前后两乐节。产生这种感觉的原因，或许在于两个乐节在音乐上各有互相对立的特性，也可能在于从一个空八度的段落进行到一个和声丰富的段落，是多少有点突然变化的。

另外，记住这一点很重要：尽管旋律和节奏都可能有多种细

节上的变化，即使在“标准型”乐句中也是这样，但我们不能够，而且一定不可以硬性进行划分。虽然各乐节常长短对称，如上文所说，但长短不同的乐节也是经常可以发现的。（参见第43页）

有些人试图只按乐曲表面上的长短来分析乐曲，根据某种成规给各段落贴上标签，本书著者由衷地反对这种分析法。某些理论家硬要把乐曲切成若干片断，称作“动机”（Motive），[1] 这就是过甚地用数学的方法来解剖乐曲的一例。这种解剖总是很少可能，或根本不能与音乐感相适应的。

错误的小节划分与乐句的再分　在结束乐句分为乐节的话题之前，必须简要地提一下这种情况——不幸这也并非少见——即作曲家出于疏忽而错划其乐曲的小节的情况。这常引起分析乐曲的学习者思想上的混乱和误解，因为他们没有认识到，即使最伟大的作曲家在这方面也并非像他们所希望的万无一失。

以肖邦著名的♭E大调夜曲作品9的开头为例：

Andante.　　肖邦：《♭E大调夜曲》作品9
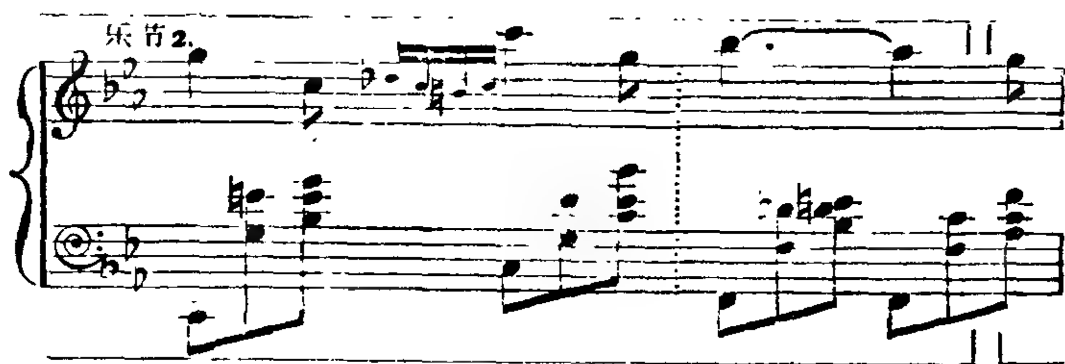
乐节 1.
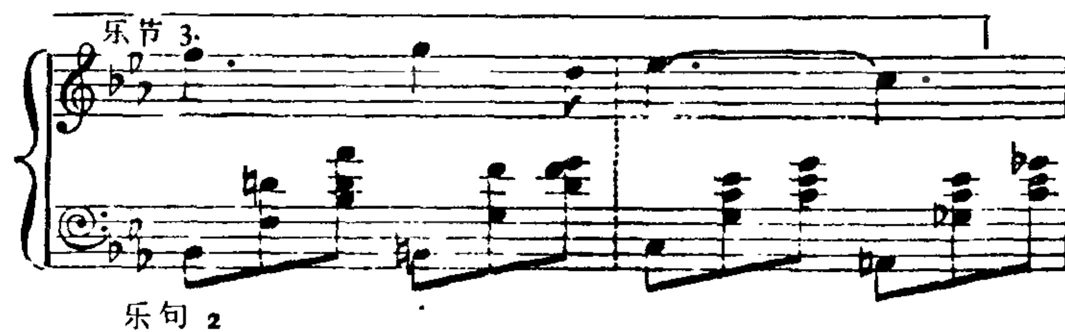
59.
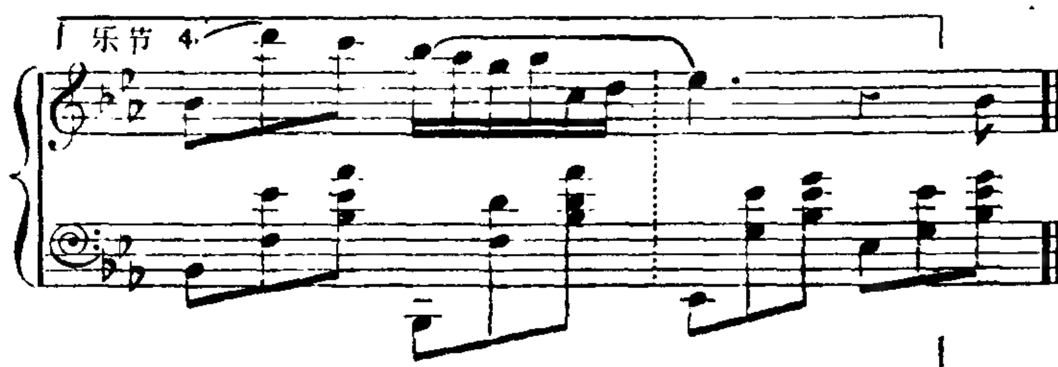
乐句 1.

---

[1] 德文“Motif”的英文形式，被一些理论家用来指乐句的一种细分，由“在一个强的重音音符前面加上一个或几个非重音的音符”组成。——见E.普劳特《曲式学》第31页。（参看本书第43页，那里所说的“动机”与此截然不同。）







无疑，我们所见的这个曲例是一个很清楚的两个乐句的完整乐段，以非常明确的完全终止结束。因为肖邦所写的——用$\frac{12}{8}$拍——这个乐段由 4 小节构成，其第一乐句在第 2 小节以 f 小调完全终止结束。而且，非常清楚地，各个乐节显然都在各小节的末尾结束。但是仔细演奏过整个这段曲例后，将会显示出这个无容置疑的事实，即实际上每半小节出现一个强拍，这确切地说明该曲应写成$\frac{6}{8}$拍（如同曲例中用虚线标出的那样），因此，这个乐段实际

上由通常的8小节构成，分成两个4小节乐句，乐句再细分两个乐节，每乐节两小节。
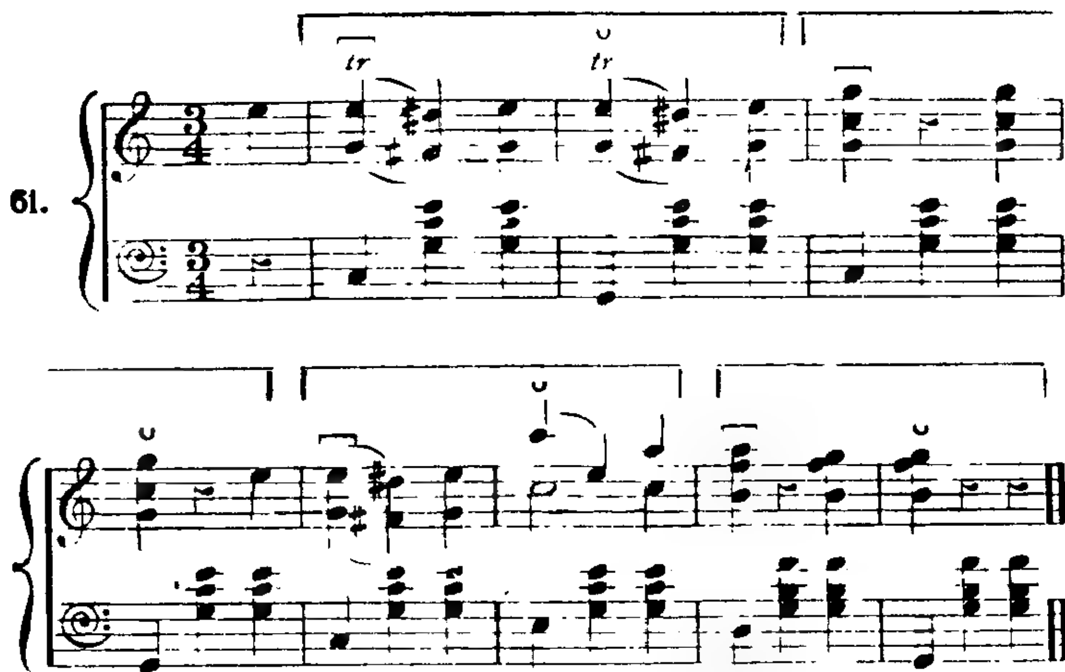
值得进一步注意的是——即使我们将$\frac{12}{8}$拍看作这段乐曲的正确的小节划分——我们将发现肖邦将所有的终止和弦写在小节的弱部分，由此显然引起主题重音的误置。

快速三拍中的强弱小节　最后，在分析快速乐章——例如贝多芬的奏鸣曲与交响曲中的谑谐曲，许多圆舞曲乐章，等等——的节奏结构时，应该牢记，在快速强的$\frac{3}{4}$拍或$\frac{3}{8}$拍的乐曲中，每一次交替出现的强小节比插在其中的那个小节要强得多，结果产生了$\frac{6}{4}$拍或$\frac{6}{8}$拍的效果，即原来的两小节实际上构成了$\frac{6}{4}$拍或$\frac{6}{8}$拍的1小节。例如：

贝多芬：《C小调交响曲》

50.

J．斯特劳斯：《规律圆舞曲》



上面的第一个例子中，一个弱小节后面跟着一个强小节，分别用 U 和 ⊓ 两种记号来标明，而在第二个例子中情况正好相反。

终止和弦几乎总是停在强重音上　　假如我们把上面两个片断用相反的重音来演奏（即把现在的弱音变为强音，或反过来把强音变为弱音），或者把每小节的重音都奏得一样强，那么，强弱小节的存在就会很强烈地被感觉到。以上两种错误的处理方式，证实了正确地表达各小节的强弱关系的只可能有一种方式，其它都是行不通的，至少就音乐给人们的感觉来说就是如此。这就证明了在上文提及的那些乐章中，确是每两小节只有一个重音，演奏者的心目中也需要对强弱小节的关系位置有一个明确的概念。在大多数例子中，听觉很容易抓到重音的位置；但若碰到可疑的情况，我们应当记住已经说过的事实，即：一个乐句的“终止和弦”大都出现在一个强拍重音上，① 从这个强拍重音往回

① “阴性”终止的情况除外（参见第四章，第22页，以及这一页的脚注）。

数，就能在强弱小节的交替中找到一个乐章的正确的重音所在。①（参见第 336 页上的附录）

贝多芬的诸谑曲之所以划为$\frac{3}{4}$拍，可能是因为它们是历史地继承了海顿和莫扎特的小步舞曲，这些小步舞曲本身又是更早期的作曲家柯莱利、亨德尔、巴赫等的更慢、更庄重的小步舞曲的发展。这些古老的小步舞曲显然是地道的$\frac{3}{4}$拍的，即一个强拍后面跟两个弱拍。海顿和莫扎特的"速度"加快了，逐步减弱了这种明确的三拍子的轻重音关系。贝多芬的速度更快的诸谑曲则使它看不清了，谐谑曲实际上是在复二拍基础上重新塑造的。可以设想，贝多芬是为了尊重当时流行的习惯，才保存着$\frac{3}{4}$拍的拍号的，而这个拍号并不能体现这种乐章的真正效果。

错划小节的例子　限于篇幅，这里不能列举更多关于小节划分不准确的例子。请学习者自己去仔细研究下列这些作品吧：

（1）赞美歌《耶稣，我心灵的爱人》（这类中的典型）。

（2）贝多芬《C 大调钢琴奏鸣曲》（作品 2 之 3），"Adagio"乐章的开始部分。

（3）贝多芬《G 大调钢琴奏鸣曲》（作品 14 之 2），"Andante"乐章。

（4）贝多芬《^{b}E 大调钢琴奏鸣曲》（作品 27 之 1）第一乐章，"Andante"。

（5）贝多芬的许多谑谐曲和小步舞曲。

（6）莫扎特《D 大调奏鸣曲》（第 3 首），"Andantino con espressione"。

（7）莫扎特《F 大调奏鸣曲》（第 6 首），"Adagio"。

---

① 参见贝多芬钢琴奏鸣曲第3、6、12等首中的谐谑曲。

(8) 莫扎特《A大调奏鸣曲》(第12首),“Andante grazioso”。

(9) 莫扎特《c小调奏鸣曲》(第18首),“Adagio”。

(10) 舒柏特《♭B大调即兴曲》(作品142)。

(11) 肖邦《E大调练习曲》(作品10,第一册 第3首)。

(12) 肖邦《♭D大调练习曲》(作品25,第二册,第2首)。

(13) 门德尔松《无词歌》(第16、17和36首)。

(14) 舒曼《大卫同盟》(第12首)、《森林景色》(第6首)、《浪漫曲》(第2首)等。

小的节奏组织 我们在39页已经讨论过,即使在由4小节构成的“标准型”乐句里,节奏和旋律的再分也是有种种可能性的。也还阐明了乐句的再分,除用明确的“乐节”来表示之外——各乐节都有一个小终止——还常会通过音乐的特性而清楚地表现出来。有时一些仅包含几个音符的简洁而灵活的“短小乐思”,可用比较独立的形式写成,作曲家持续地让它反复再现,每出现一次都形成一个可以感觉到的间断。一个乐句的大部分常常就是靠这种短小乐思的反复出现而建立起来的。例如:
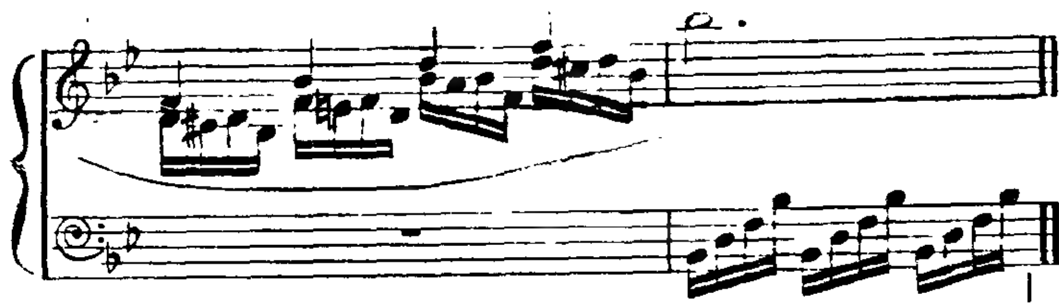
贝多芬:《♭B大调钢琴奏鸣曲》作品22

(a)

62.

动机 动机

乐节 乐节
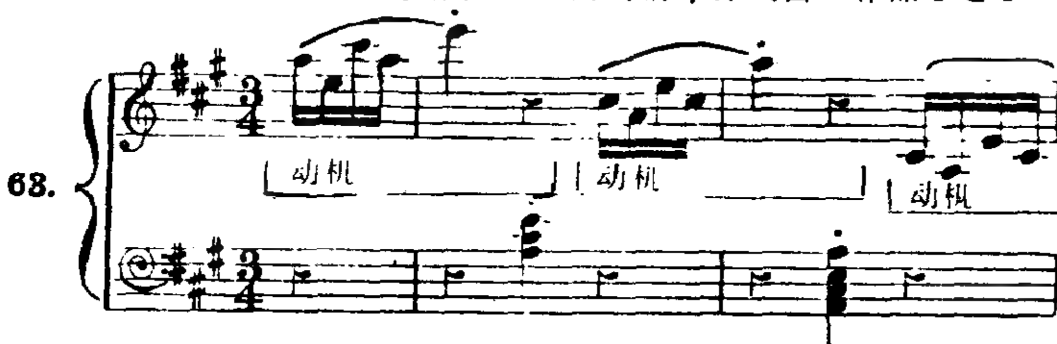


这里，在乐句的中间有一个明确的间断，使乐句分成两个乐节。而且，即使我们漫不经心地听来，也能觉察到在（a）处有一个四分休止符引起的明确的停顿，并且由于随后立即进行了同样的反复，就更强调了这个停顿的意味。但这个乐句的第二个乐节不能断开，它是这个短小乐思结构的一连串发展。

动　机① 乐句中的乐节再细分为两部分时，其中每一部分都可以称为一个动机，它通常只代表一个容易辨认的旋律形象，它可以当作一个模型，让作曲家在此基础上，根据自己的构思和技巧而进行或多或少的展开。
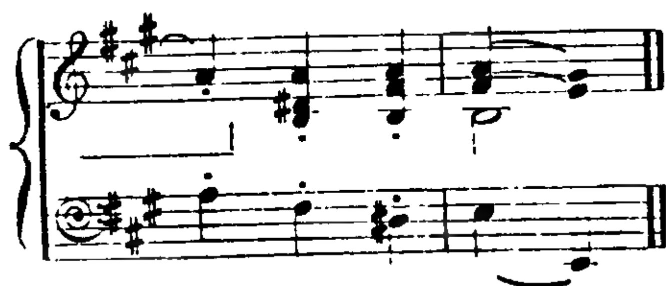
不同长短的动机　我们必须进一步地注意到，乐句中再分动机时，动机的地位不能与乐节等量齐观。乐节常常是乐句的一半，而动机因为作曲家的这种短小乐思有各式各样，其长度亦大不相同。例如：

贝多芬：《A大调钢琴奏鸣曲》作品2之2

68.



① 原文是Figure，也可译作“音型”，但译者认为在这里以译作动机较确切，这里的“动机”与第39页脚注中的动机（Motive）内容不同。--译注



莫扎特：《G大调钢琴奏鸣曲》第11号

64.

动机1　动机2　动机1　动机2

舒曼：《d小调第四交响曲》

65.

动机1　动机2

辅助动机

动机1　动机2

贝多芬：《d小调钢琴奏鸣曲》作品31之2

66.
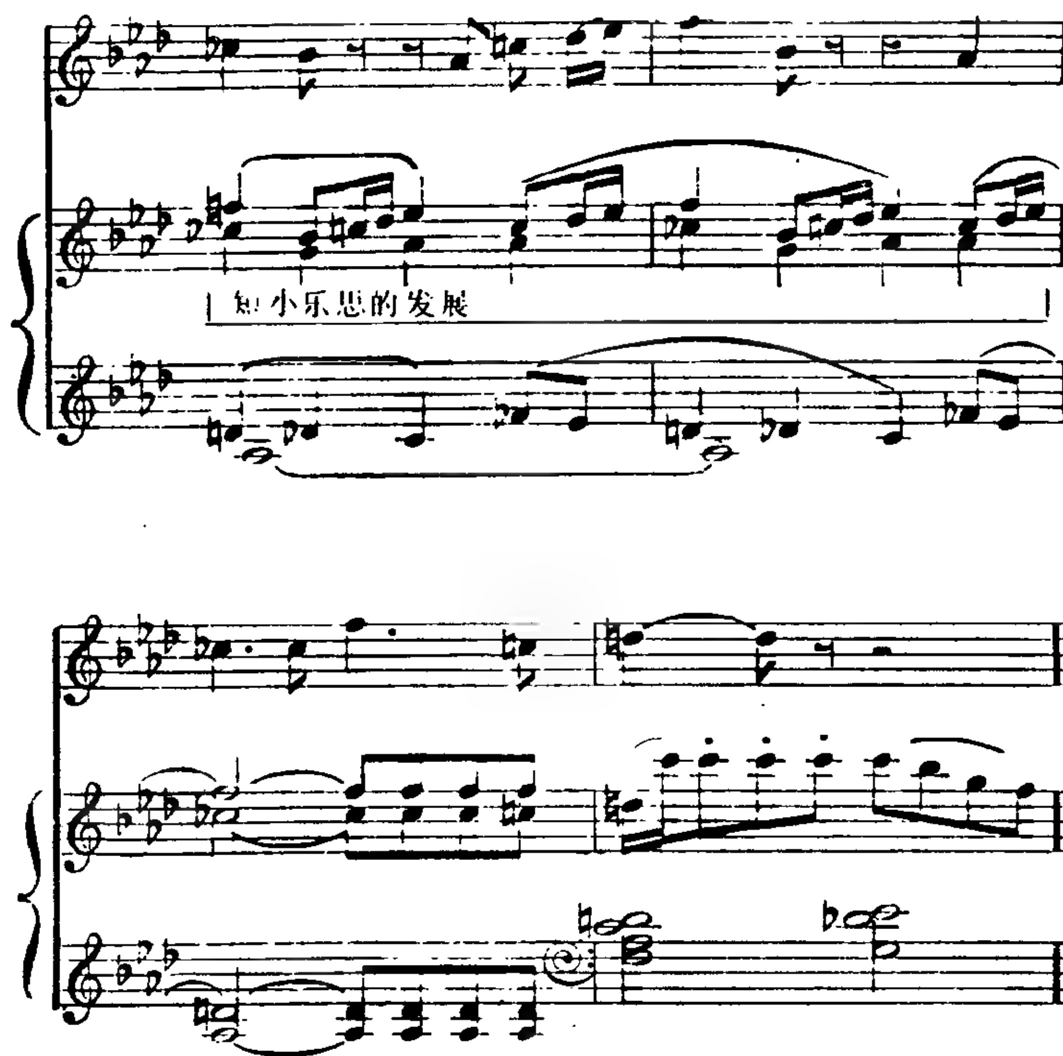
动机 动机 动机 动机

瓦格纳：《名歌手》
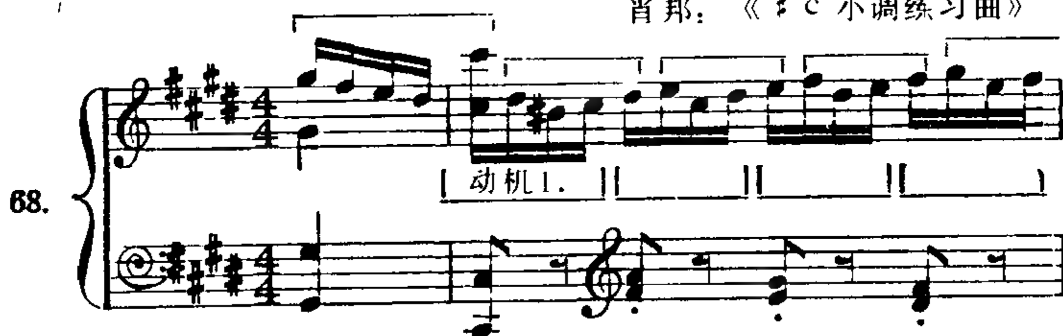
67.
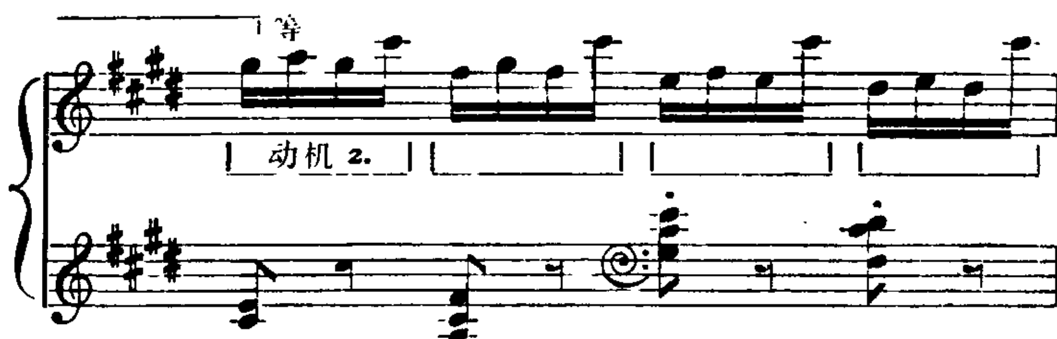
动机 动机
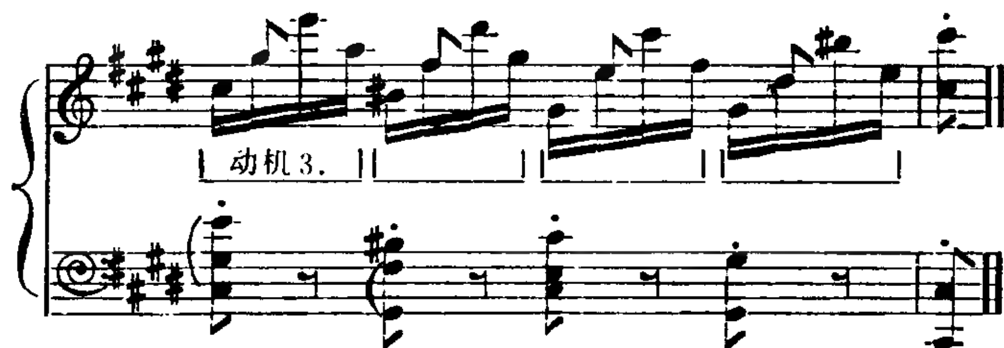
动机（加工过的） 动机



动机的发展并不总是表示节奏上的划分　一个动机连续发展，如下例中每个小节内所表示的那样，或动机与动机紧密连接，如在同一例中发生在一个小节的最后一拍和下一个小节的第一拍之间那样，这两种情况使我们绝对不可能在其中找到节奏上的划分和断裂。例如：







虽然上例中的动机，从和声的角度考虑，可以用其下方的括号划分开来，但在实际演奏中，人们会感到每组动机之间是紧密联系着的，像上方的括号所表示的那样，这种紧密联系是由于节奏进行的需要而产生的，这在第 9 和第 10 页上已经谈过了。

运用动机的例子　在结束这个问题之前，切望学习者去分析大作曲家们作品中运用动机的巧妙的有趣的许多例子。为了帮

助学习者去分析，下面再提出一些著名的作品，这种例子是举不胜举的：

(1)《c小调幻想曲和奏鸣曲》的开始几小节（第18首）——莫扎特，(以及在同一作品中的许多其它例子，尤其在♭B大调“Andantino”中。)

(2)《C大调奏鸣曲》中“Andante”一开始（第8首）——莫扎特，

(3)《c小调奏鸣曲》第一主题（作品10之1）——贝多芬，

(4)《F大调奏鸣曲》第一主题（作品10之2）——贝多芬，

(5)《G大调奏鸣曲》第一主题（作品14之2）——贝多芬，

(6)《♭E大调奏鸣曲》中“Presto”和第一乐章的一开始（作品31之3）——贝多芬，

(7)《♭B大调奏鸣曲》中的谐谑曲（作品106）——贝多芬，

(8)《C大调练习曲》(第1首)——克拉默，

(9)《C大调练习曲》(作品10之1)——肖邦，

(10)《♭G大调练习曲》(作品10，第一册)——肖邦，

(11)《♭G大调练习曲》(作品25，第二册)——肖邦，

(12)《a小调练习曲》(作品25，第二册)——肖邦，

(13)《悲怆交响曲》的第一个乐章“Allegro”——柴科夫斯基，等等，等等。

⁂ 最后六个例子将会很好地说明动机的连续发展和相互联系。

第七章　节奏的扩展与紧缩

在前面我们曾经谈到，大多数乐句是由 4 个小节构成的(即，有四个节奏重音)。在较简单的乐曲中，一个乐段通常由 8 小节构成，包含一个起句和一个答句。

还曾谈到，乐句的长度还可以由 2 个、3 个、4 个、5 个以及 6 个小节构成，但是，这样的乐句比用 4 小节构成的标准乐句显然要少见。

改变乐句长度的方法　现在，我们要讨论的是关于乐句长度的另外一个问题。在那些为舞蹈而写的音乐中，正规的、持续的 4 小节长度的乐句是有必要的；而在那些较具独立和抽象性质的作品中，持续应用这些“豆腐块”型乐句，就会很快使人感到厌倦和烦燥，使音乐缺乏变化，音乐的连续性也大受阻碍。因此我们发现，作曲家们经常采用一些方法，使由于方块型乐句所引起的单调感成功地得到改善，同时也避免了音乐的松散。两种使节奏设计——可以这样说——表现得更为灵活的方法是：(a) 在标准乐句长度基础上实行扩展；(b) 在标准乐句长度基础上实行紧缩。这两种方法中的第一种具有很大的重要性，其方式可分为如下几类：

1.终止的反复

这种反复有以下几种形式：

(1) 终止和弦的反复和延长：①

门德尔松：《颂歌》

69.

1小节乐句

扩展到6小节

海顿：《♭E大调交响曲》②

70.

1小节乐句（答句）

扩展

① 在大多数情况中，只有乐段的答句得到延长。为了节省篇幅，下面例子中的起句并未全援引出来，但是应该理解它的存在。

② 布莱科帕夫版本的第一首。

（2）整个终止形的反复（常常用一种修饰的形式）：

贝多芬：《C小调交响曲》

71.

起句

答句

（终止型）

扩展
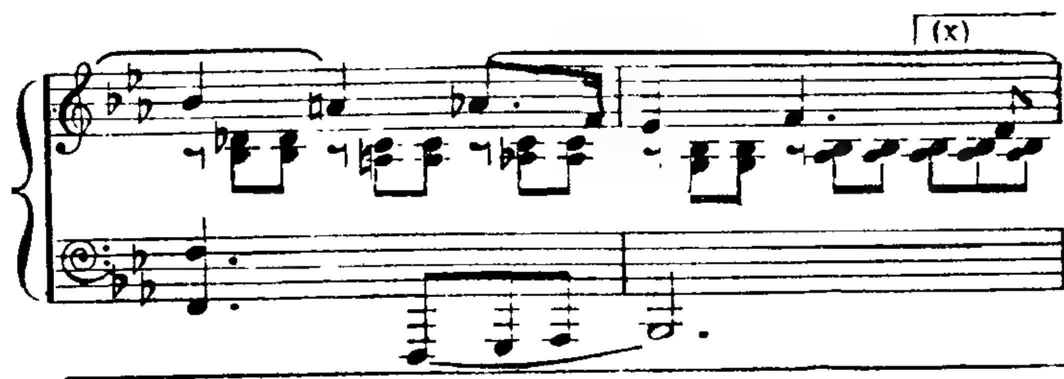
还可参看这个乐章接下去的12个小节，根据这个规则来进行的扩展更加明显，并且最后还用了三次终止和弦的反复。
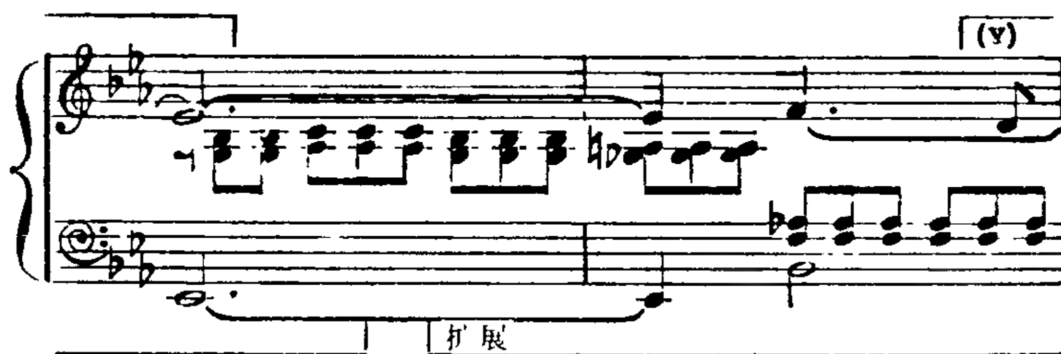
Allegro.

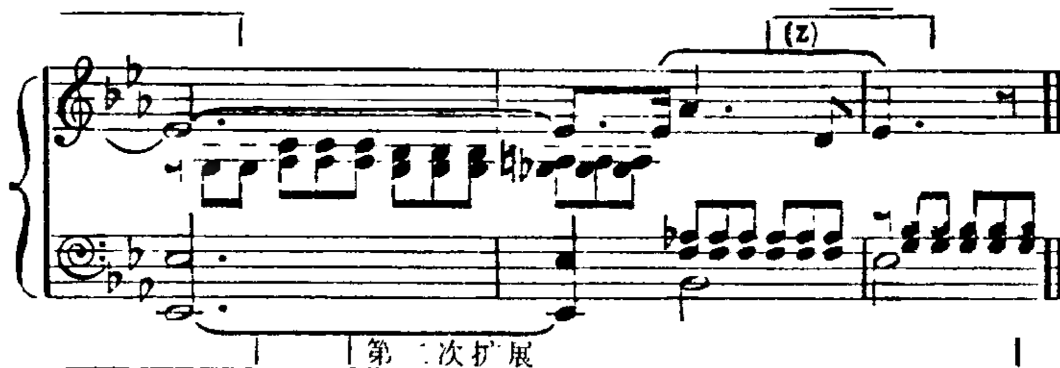
门德尔松：《无词歌》第20首

72.

1小节乐句（答句）







*** 这里我们看到了（X）处终止在（Y）和（Z）处的两次重复。

(3) 通过某种中断和方法，以及乐句某部分、乃至整个地反复，延迟最后终止和弦的出现。

贝多芬：《C大调钢琴奏鸣曲》作品53

73.

答句（未完成）

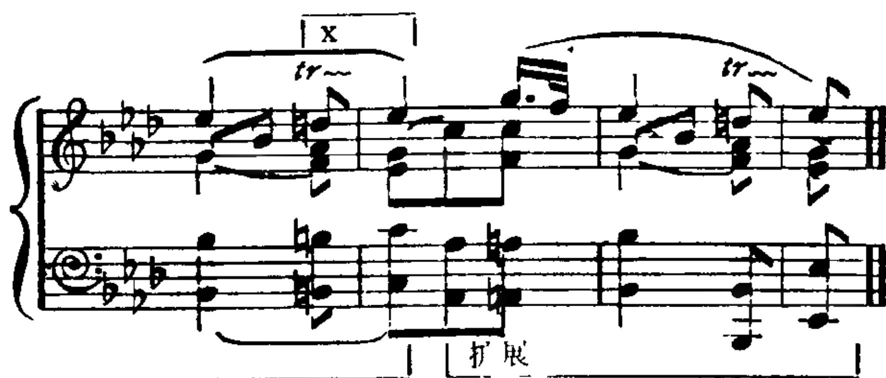
第一次扩展　　第二次扩展

*** 上例中，通常应该出现在第4小节的完全终止形，由于在属七和弦上的两次停顿而被延迟了，它直到第8小节才出现。

贝多芬：《♭A大调钢琴奏鸣曲》作品26
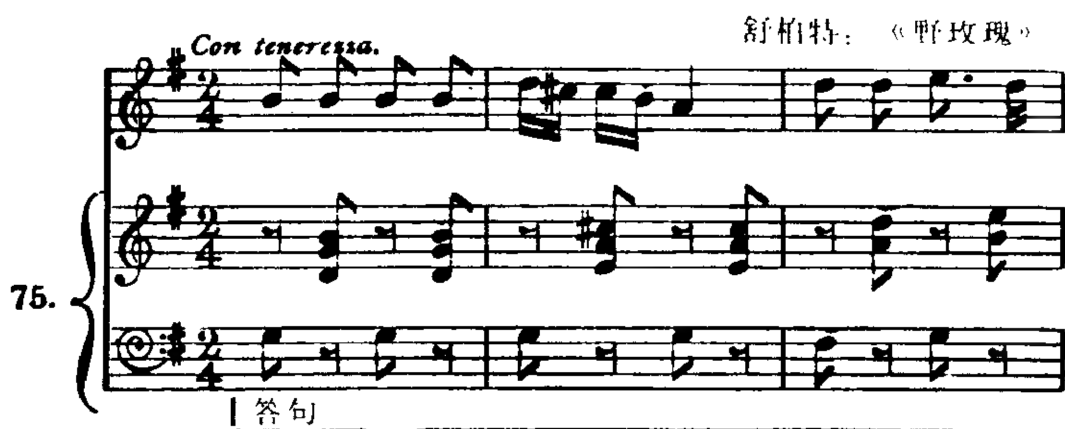
74.
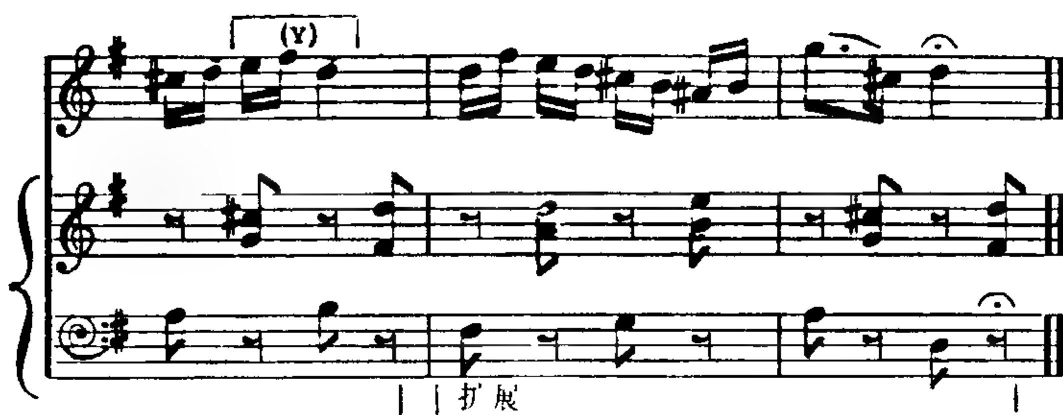
答句



****** 在上例中，♭E 大调完全终止形的预期出现，由于（X）处到 c 小调的转调而被中断了，在这之后，乐句的后一部分进行了反复，使完全终止形出现在乐句的第 6 小节，而不出现在第 4 小节。

舒伯特：《野玫瑰》





****** 在（Y）处的阻碍终止使乐句的部分重复成为必要。但要注意这一点，即虽然除最后一个和弦外，和声本质上是一样的，但所加小节的旋

律是不同的。

2.插　入

插入的有效方法可以有以下几种：

（1）通过乐句中的一个（或几个）小节的再现——准确的再现，或是略有变化的再现：

海　顿：《D大调交响曲》①

76.

起句

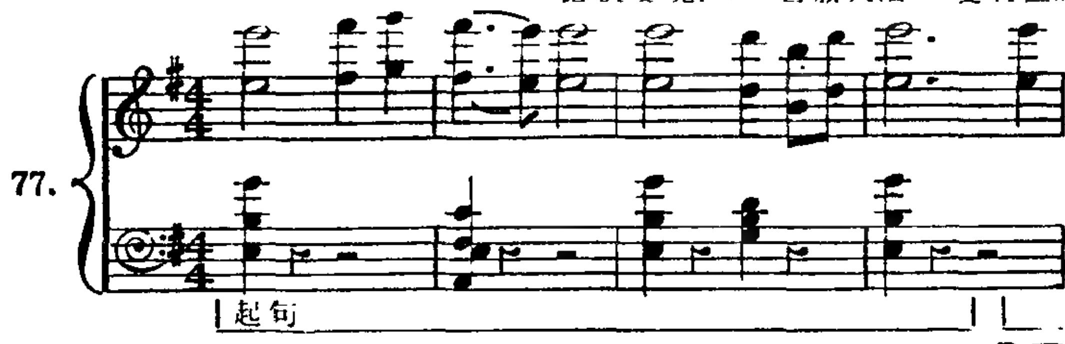
(a)　(a)
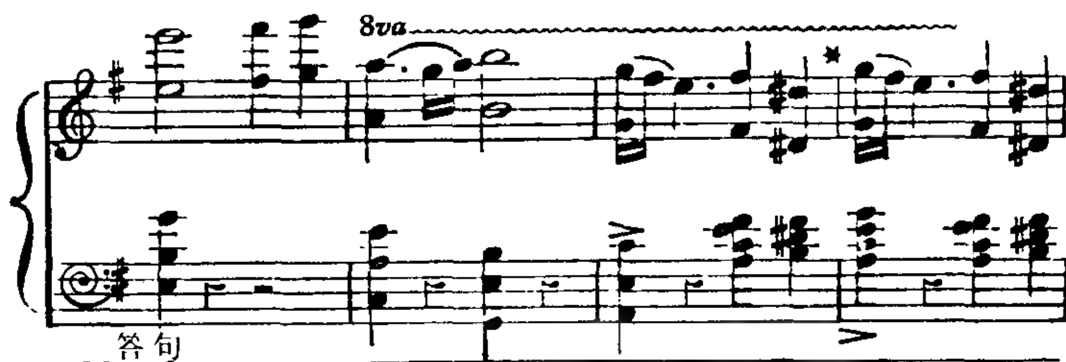
答句
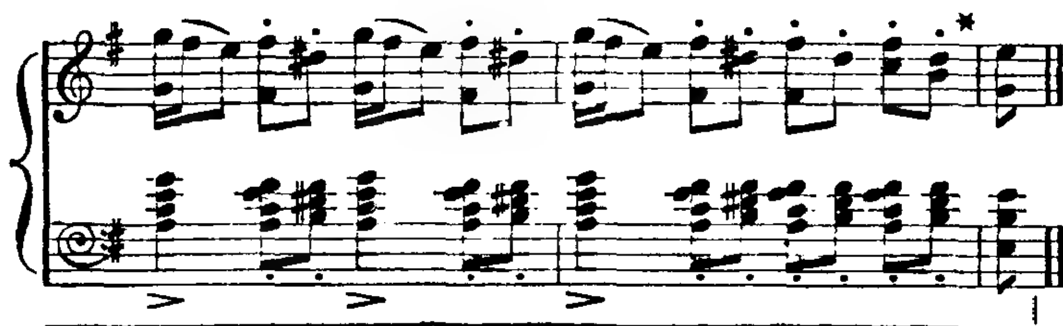
答句的两次扩展出现在上例的两个 * 号之间，用 a　标出的这一段被两次重述。一个正规 4 小节的答句应该是省略掉两个星号之间的这段音乐的。

① 布莱科帕夫版本第二首。

德沃夏克：《“自新大陆”交响曲》
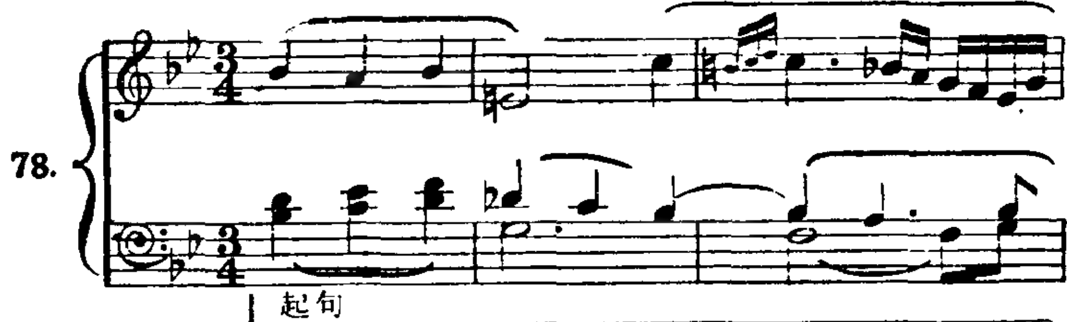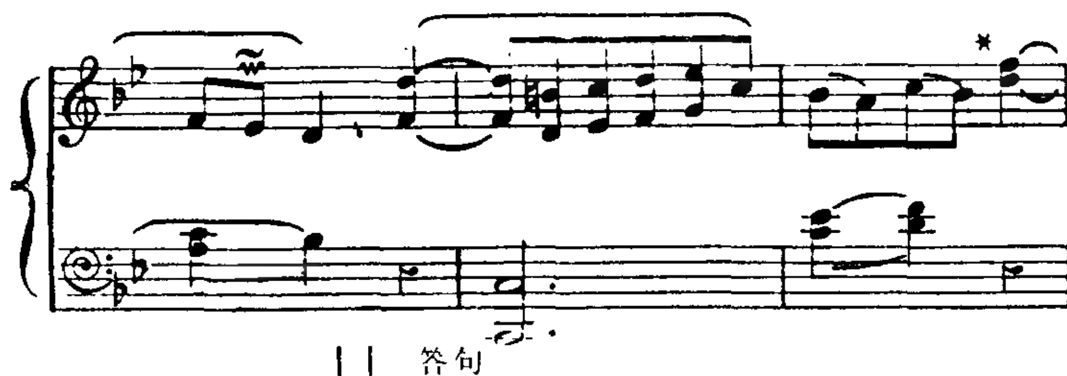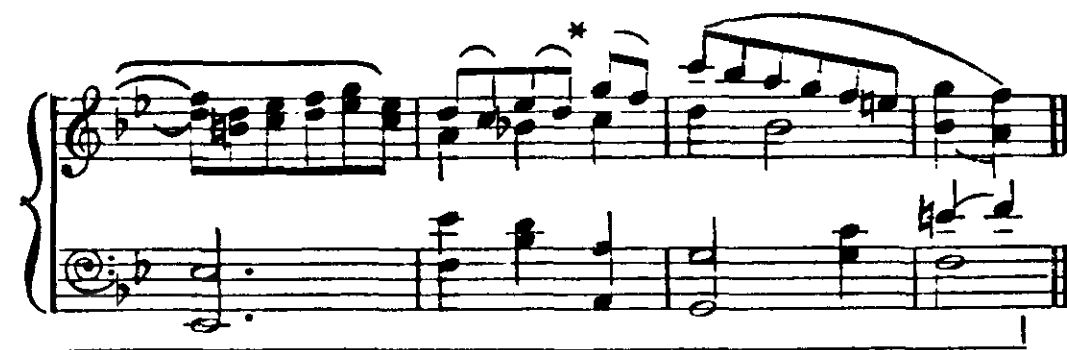






在德沃夏克的《“自新世界”交响曲》这个例子中，插入的小节在两个星号之间一再地出现。第4小节准确地重述了第3小节；而第5和第6小节在重复时缩短了一半，这就是通常称作的**紧缩**的例子。这种效果大多是用来增加音乐的推动力的。

（2）通过某种形式的模进：

莫扎特：《F大调奏鸣曲》 第1首







这里很容易看出星号内的两小节是前两小节的自由模进，用这种方法使答句由4小节加长到6小节。

在柴科夫斯基的《♭b小调钢琴协奏曲》终乐章中（从尾声第50小节至最后的“Allegro vivo”）可以找到一个模进重复的显著的例子，通过这种方法答句从4小节扩展到16小节之多，而一个更为美妙的例子则见于瓦格纳的《名歌手》第三幕引子中那个著名的段落中：

瓦格纳：《名歌手》

79.

1 2 3 4

起句

5 6 7 8

答句

9 10 11 12

13 14 15 ①

① 在这部歌剧中，这个终止型其实在这儿被一个“学徒”主题的进入所打断；但那并不影响这一论点。

特别应注意通过对答句开始两小节（5–6小节）旋律的模进（7–10小节）而形成的两次扩展；也应注意到在10–12小节和12–13小节中更为紧凑的模进。通过这些方法，答句由标准的4小节加长到11小节。

（3）通过插入一个（或几个）全新的小节，使一个乐句呈现一种堪称“内在的不规则”的形式（就像在第三章14页及随后所论及的那样）。

舒柏特：《即兴曲》作品90之1

80.
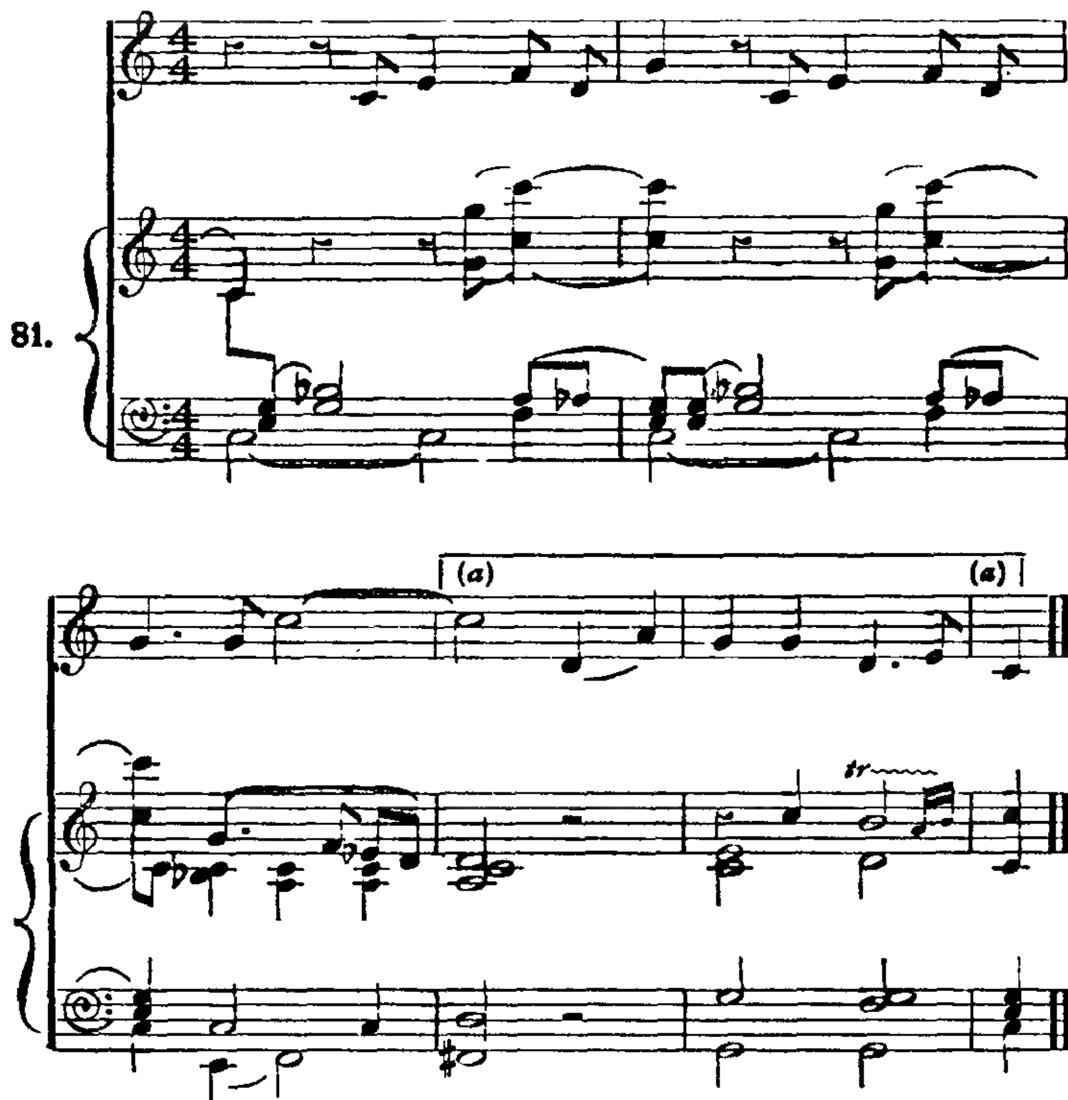
答句

这个5小节乐句是它前面一个正常的4小节乐句的答句；但舒柏特在这同一首即兴曲的其它地方所写的一些乐段中，两个乐句都增加了小节。

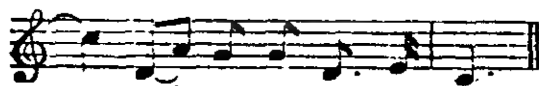
3.终止形的扩大

这是通过加倍或其它方法增长终止形音符的实际长度来实现的：

门德尔松：《伊利亚》



门德尔松的著名歌曲《噢，在主的慈爱中安息吧》的这个结束乐句很好地说明了这种扩展方法。根据这个作品前面的乐句，(a)(a) 这个段落本应是这样的：



乐句也应是标准的 4 小节乐句，但是，因为门德尔松显然希望给予这首歌

的结尾以更大的份量感和重要性，他采用了将导向终止的音符长度加倍的方法，将这个乐句扩展成5小节，从而大大增强了它的效果。

节奏的收缩　在这一章的前部分，我们已见到如何用各种可能的方法来增加乐段的长度，而又不使它们的节奏形态变得模糊或混乱。现在我们必须论述一下与其相反的变化方法，即乐句长度的明显缩短。最常见的是由于两个乐句的交叠而产生，即一个乐句的最后一小节变成下一乐句的第一小节，例如：

舒曼：《C大调交响曲》

82.

在门德尔松的第 11 首无词歌中出现了一个有点奇特的“交叠”，乐章这样开始：

83.

起句

*

答句（扩大）

A大调完全终止

在 * 处显然省略了半小节，并且值得注意的是，当这个乐段在这首作品的后面重现时，门德尔松并未用同样的方法来写，而让第一个乐句像下面这样按照其发展逻辑进行（参看†处）：

84.

起句

†

答句（扩展）

D大调转位终止

注——前两段仅摘录旋律，以节省篇幅，这也因为这作品是容易见到的。

下例是第二种缩短的方法：

舒柏特：《A大调钢琴奏鸣曲》

85.

起句（4 小节）

答句（3 小节）

两小节合为一小节的压缩　　这是个 3 小节的答句。为了与起句严格对称，这一段的结束很容易被写成这样：

86.

第 3 与第 4 小节

由此可见，缩短是由于使两小节合为一小节的压缩所致。在莫扎特的《紫罗兰》中也可见到相似的例子。无庸赘述，对标准

型乐段的这种突破必须十分小心处理，这种压缩的形式不是很常用的。但值得注意的是，乐句常可用“交叠”的方法，有效地保持住乐曲的脉动和连贯性，特别在那些充满激情的作品中。通过这个方法，使听众得不到他们所期待的终止形，这样便把他们的注意力带到进一步发展的节奏顶点。（参看附录 263–265 页）

谈完通过扩展和缩短产生不规则的节奏组合，我们对于单独的乐句和乐段的研究就告一段落了。在随后诸章中我们将论述完整个乐章的结构，并设法阐明对称的原则是较大规模的乐曲设计的基础，它渗透于整个音乐结构之中，有如上文所讨论过的，乐句是由乐节组成的原则一样。

第八章　完整乐章的结构

器乐构思的基本类型　在现代器乐的逐渐发展中，在奏鸣曲、交响曲、序曲、协奏曲等等复杂构思的逐步形成中，从开始起就或多或少遵循着两种基本的乐想形式，下面两首民歌例示了这两种最初级的基本类型：

《伊斯林顿执事的女儿》

87. A　B

《苏格兰的风信子》

88. A　B　A^2

单二部曲式　在第一首民歌中，我们看到乐曲本身自然地分成两个相等的部分（A 和 B）；第二部分起应答和补足第一部分的作用，这种曲调结构就叫单二部曲式。

单三部曲式　在第二个例子《苏格兰的风信子》可看到一种不同的结构。这里乐曲可以说是分成了三个部分（A，B 和 A^2），第三部分是第一部分的重复，① 接在形成对比的第二部分曲调之后；第二部分曲调轮廓稍有变化并转了调。根据相同的命名原则，这种乐曲结构就叫单三部曲式。大部分现代器乐曲式都是从二部曲式和三部曲式这两种类型逐渐演化而成，下文将说明这种演化是怎样完成的。

上述两种曲式的特征都比较清楚，易于掌握，所以我们考虑完整乐章的曲式时，首先应从仔细分析这些较小的乐曲开始较为合适。古典大师的小步舞曲，门德尔松的无词歌等就是这种小乐曲的好例子。一旦这些乐章结构的原则在学习者的思想上清楚了，再去探索这些原则在奏鸣曲、交响曲等更大的结构中进一步的发展，遇到的困难就会少一些。

单 二 部 曲 式

二部曲式最简单的类型　这种曲式最常见的例子可以在这些小品中找到——如民间歌曲，赞美歌，简单的舞曲乐章，变奏曲的主题——这种曲式由两个完整的乐段构成，第二个乐段把第一个乐段所呈示的乐思继续推进，并导向结束。这种曲式最简单的形式通常由 16 小节构成——8 小节应答 8 小节，如下例：

---

① 数字2（如A^2等）在本书中用来指一段音乐的再现。

贝多芬：《f小调钢琴奏鸣曲》作品57中的

89.

A

B

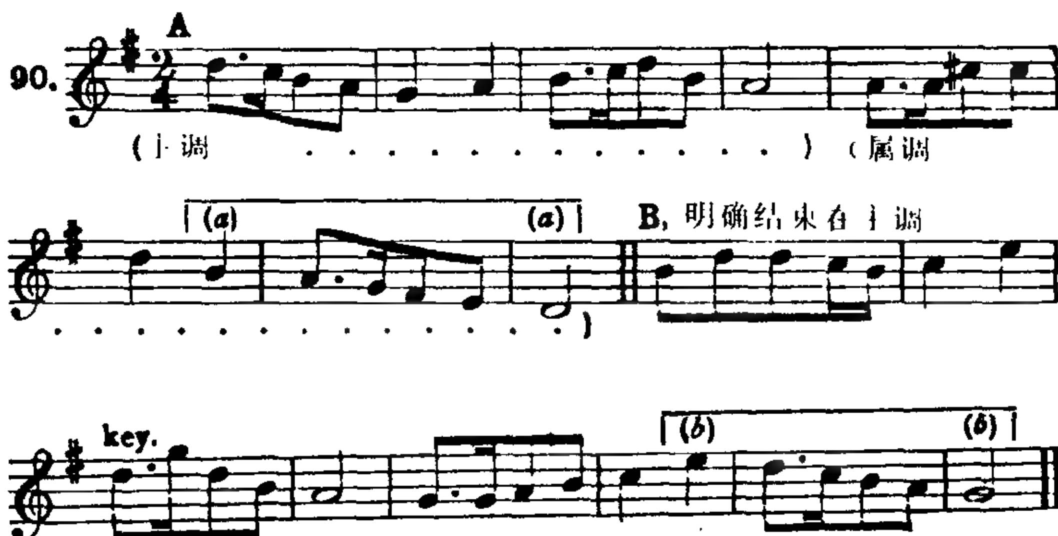
①

---

① 这些作品的两部分经常标记反复，这当然不影响其曲式，因为比例的平衡保持不变。

第一部分结尾的转调　　这里两个乐段都以主调的完全终止结束，但在许多实例中，第一部分结束在另一个调上——常常在属调上—通过转调带来对比的因素，而连续性仍很好地被保持下来。

下面一首英国歌曲（出现于1780年后）是这种类型的好例子：



这里除了调性对比之外，另有一点值得注意的是：第一部分最后两小节在第二部分结束时出现，从属调转到主调。

乐思的再现　　这说明了保持音乐构思连贯的一个非常重要的因素，即：在一个乐章的后一部分，对前面的某些音型或段落的某种重复。进行这种乐思重复的最简单的方法之一，是第一部分终止小节——必须改变调性——在第二部分的结束处再现。①

17和18世纪的作曲家　　这种保持音乐构思连贯的手法常

---

① 这样做的理由，也许是因为一个乐句、一个乐段或一个段落的结尾会自然地留在记忆中，因此当这个结尾以类似形式再现时，旋律的特点在后面就较容易认出来。

常在较早期的器乐作曲家的作品中遇到，这样重复的许多例子也可在17世纪和18世纪初作曲家的组曲等作品中找到，他们写的作品几乎全部用二部曲式结构。
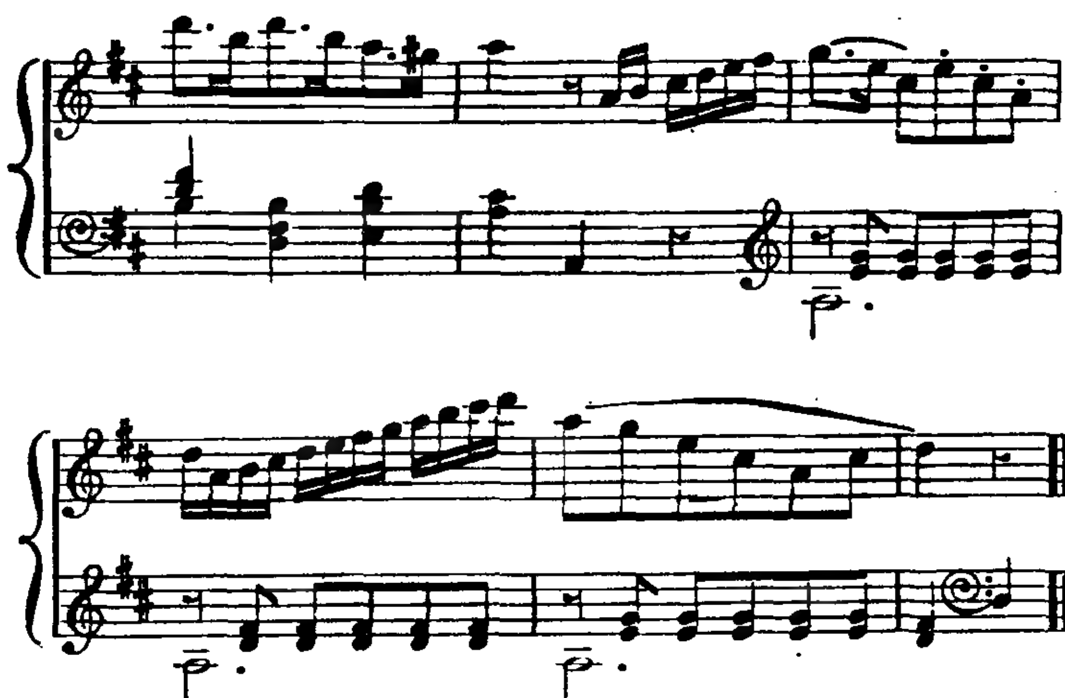
A.E.缪勒（1767-1807）的一首小型小步舞曲清楚地说明了这个问题：

A．E．缪 勒：《小步舞曲》

91.

A

B
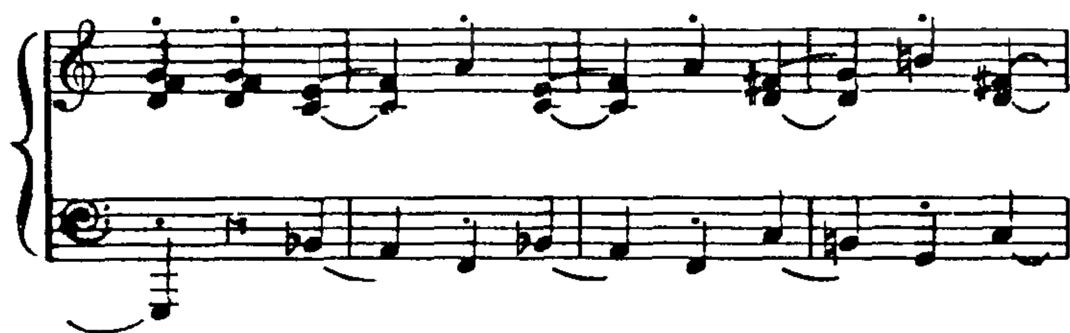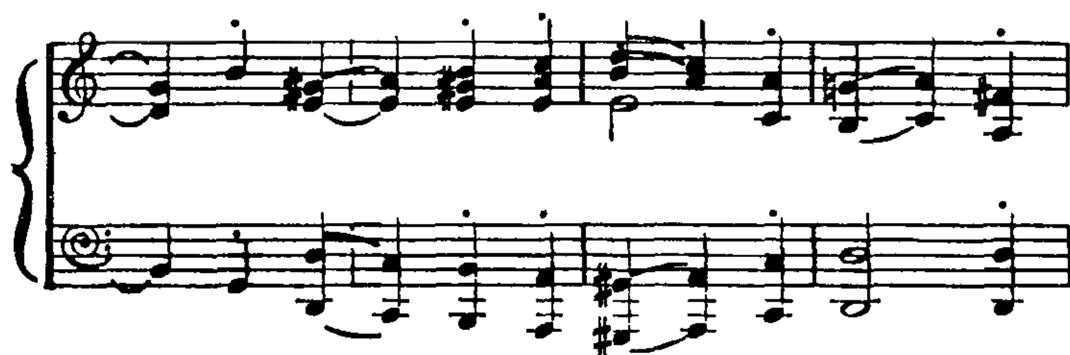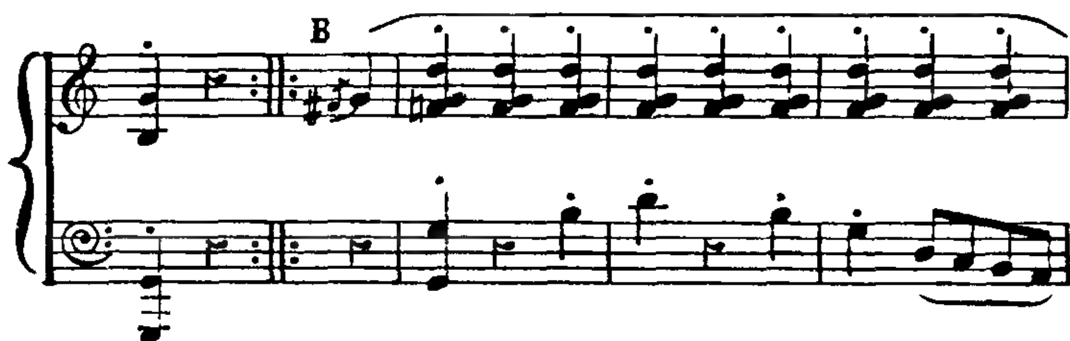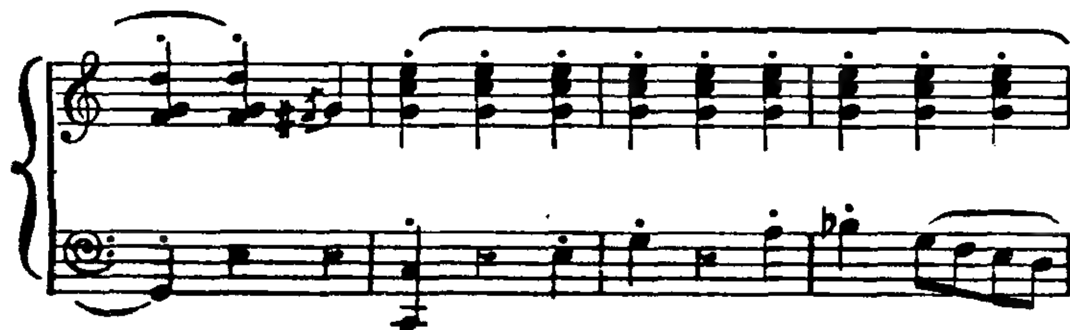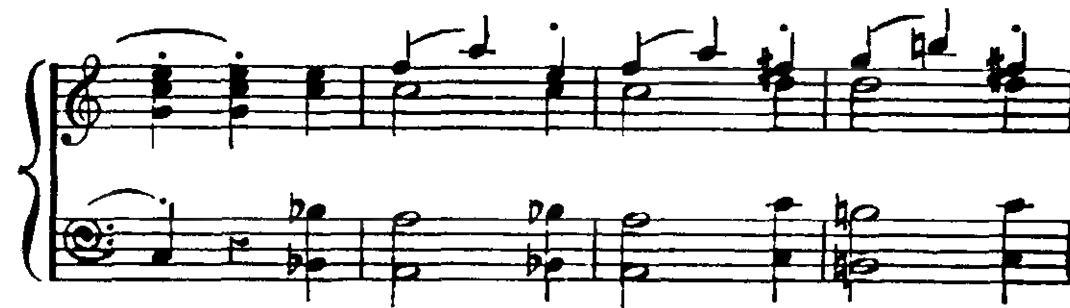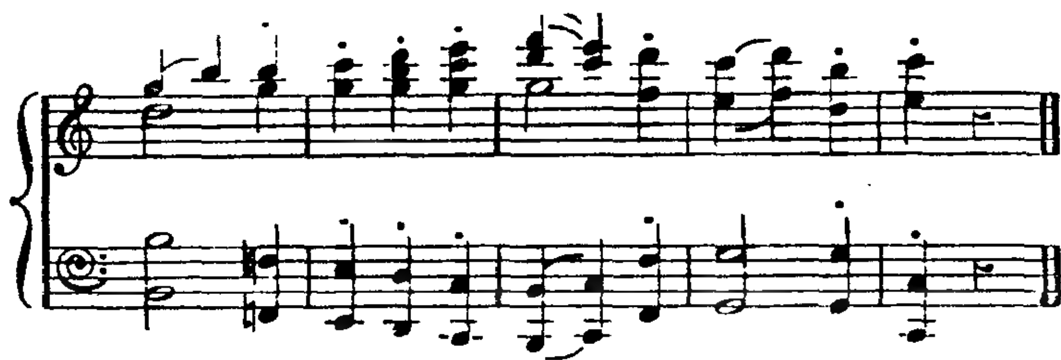


上例中在第二部分结尾处再现了第一部分的整个第二乐句。再现部分一般仅限于乐句终止处，像上例这样的再现（在如此短小的乐曲中）是不可多见的。贝多芬钢琴变奏曲（作品 120）的主题提供了这种曲式类型的进一步的范例：

贝多芬：《迪亚贝利变奏曲》作品120 的"主题"

A *Vivace.*

92.




B





第二部分的后半作为第一部分后半的再现（最后4小节顺当地转入了主调）是显而易见的。

单二部曲式的现代运用 虽然像本章中所举的单二部曲式在较现代的作品中到处可见，但是从海顿和莫扎特起，一直有这样一个倾向，即把这种结构专用于诸如变奏曲主题之类的短小乐曲中，因为这些短小的乐曲更需要用简单的结构设计。

17和18世纪作曲家对二部曲式的偏爱 这种颇为明显的方整形结构模式——包含着相互如此准确对称的两个部分——最终导致了作曲家对于这种曲式的抛弃，而对另一种较为灵活的、较有可能发展的曲式，即三部曲式，产生好感。17和18世纪的作曲家之所以表现出对二部曲式的偏爱，其原因可能在于这样一个严紧和正规的形式，适合于表达这个因袭的年代的思想，适合于人们对于严格准确表达感情的喜爱。但是，值得注意的是，尽管二部曲式已被当时的组曲和奏鸣曲中的几乎所有乐章所采用，它仍然在进行——正如一位著名理论家所说——“连续不断的发展，直到最后打破自己的界限而进入一个更高的发展阶段。”①

这种情况在我们讨论到奏鸣曲式的历史时（第25章）将会更全面地谈到；不过在这里讨论一下那种较为充分发展的二部曲

① 亨利·哈都爵士所著《牛津音乐史》中“奏鸣曲的发展”一章。

式还是适当的：
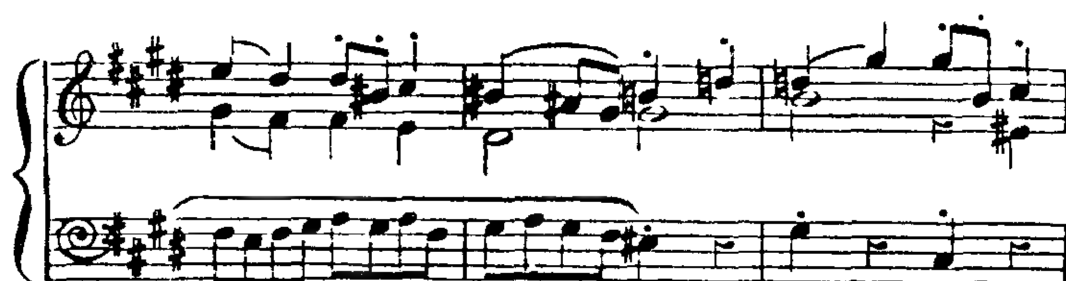
扩大了的二部曲式

J．S．巴赫《第六法国组曲》中的加沃特舞曲
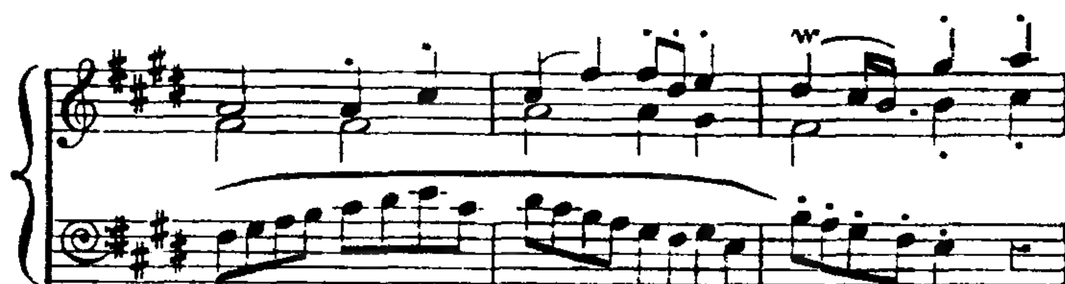
93.

（结束在属调）
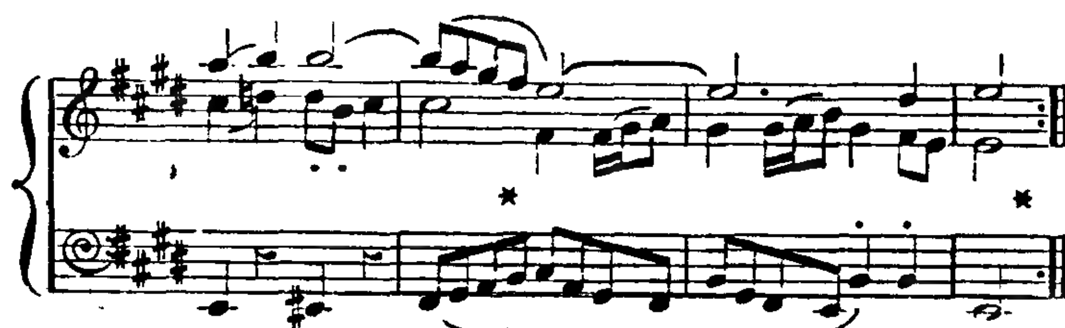
B



（自由转调至#C小调和#f小调）



（转回主调）



（结束在主调）

在这里我们看到了一个由两个部分构成的短小乐曲。它的第一部分的长度是正规的8小节，终止在属调上；而它的第二部分扩展到了12小节，在回到主调之前经过了#c小调和#f小调。第一部分终止小节的材料在全曲结束处的再现——如*号处所示--是不应该忽视的。

单二部曲式常被作为大型作品中的完整主题　必须指出，前面所论及的二部曲式，虽然很少用来构成完整的乐章——从巴赫和亨德尔时代以来都是如此——但是却经常作为一个完整的主题基础，出现在一些大型作品中。莫扎特《C大调第二钢琴奏鸣

曲》中的“Andante cantabile”是一个极好的例子。在这个乐章中有两个明显的主题或旋律，每一个主题或旋律的本身都是完整的，并且都是二部曲式结构。由于这首乐曲太长，不可能全部抄录于此，不过这首奏鸣曲极易找到，因此这里仅写出了各主题的开头部分，第一主题是这样开始的：



它包含两个部分，第一部分包含八个小节，终止在属调上；第二部分扩展到12个小节，结束在主调的完全终止上。第二主题紧接着第一主题，它这样开始：



它包含着两个各为8小节的乐段，第二个乐段后面有一个4小节的曲尾（参看103、104页），用来强调主调的终止。

形成对称作品的一些要素　我们的结论是：研究二部曲式的结构使我们对于作曲技术的某些要点有所了解。这些要点对于一件音乐作品是有意义的，甚至于是必需的，如果这作品——不论它的确切形式怎样——要能够显示出对称的因素和明确的结构，从而成为合乎逻辑并经得起推敲的艺术品的话。这些要素可以分述如下：

（1）平衡：可以理解为乐句与乐句之间、乐段与乐段之间、部分与部分之间、以及其它各种段落之间的清楚的应答关系。

（2）调性对比：指的是一个作品中的某些重要的部分围绕着不同的“调性中心”① 而形成的明确的组合——（参看例 90、91、92 和 93，以及例中的文字说明）。

（3）乐思的反复或再现：就是说，在乐章的前面已经出现过的一些较重要的段落在这个作品的后面（完全地或部分地）再现--通过再现，保持了作品的统一性，② 并且突出了作曲家构思中某种乐思。③

在下面的章节中，我们将用更多的例子来说明这些要点。现在只须指出：为了有效地表达一个作品的思想内容，并且给听者一个具体和连贯的印象，这些要素几乎总是以这样或那样的方式存在于作品中。它们的具体表现方法是无穷尽的；它们的内在作用是无容置疑的，它们的应用是非常普遍的。

---

① “调性中心”这个词是一个常用的术语，它常用来标明乐章中某些较大、较重要的段落所属的调。例如，我们可能在谈到某个作品，或一个作品的某个部分时，说它是“C 大调的”，但我们并不能因此就说某个作品或一个作品的某个部分从头到尾都保持在 C 大调，而只能说 C 大调是它的中心调，即调性中心。

② 不同的因素——对它的需要并不比对统一的因素的需要少——是作曲家通过改变节奏，合理的转调，以及运用许多其它手法而产生的。

③ 这种乐思的再现，在三部曲式中将会得到更全面的研究，而且这种再现将更为充分。在二部曲式中，这种再现并不是都有的。（参看例 103）

第九章　单三部曲式

前一章谈到的二部曲式构思，尽管曾经大量地为 17、18 世纪的作曲家所采用，但实际上已让位于一种更富情趣和更多变化的三部曲式了。

三部曲式的概念　三部曲式的基本原则是，有三个明显的段落，基于（1）陈述，（2）转折，（3）再现。也就是说，一首乐曲以一个乐思开始，这个乐思本身较为完整，也足以在人们心中留下清楚的印象。然后音乐在外形上或在调性上（或两者）离开这个乐思，① 进入另一个乐思，最后又回到原先的乐思作为整首乐曲的结束（用原调）。这种曲式在大不列颠和爱尔兰民歌中就有着许许多多的例子，更不待说其它国家的民歌了。

许多民歌用三部曲式　据此可以顺理成章地推断，这种曲式的构思具有某种内在的合理性和逻辑性。大多数民歌都不是科学的音乐理论的产物，而是人们自然的富于诗意的表达，世界各地这样多的民歌都用三部曲式，其意味颇为深长。

我们已见过《苏格兰的风信子》一例（第八章），下面的匈牙利民歌又是一例：

---

① 但是，离开原有乐思并不足以造成改变原有乐思特性的印象，风格必须始终一贯，各部分都应是原有乐思的符合逻辑的发展结果，尽管在外形上时常有相当大的灵活性。

96.

A

e小调

B

G大调

A²
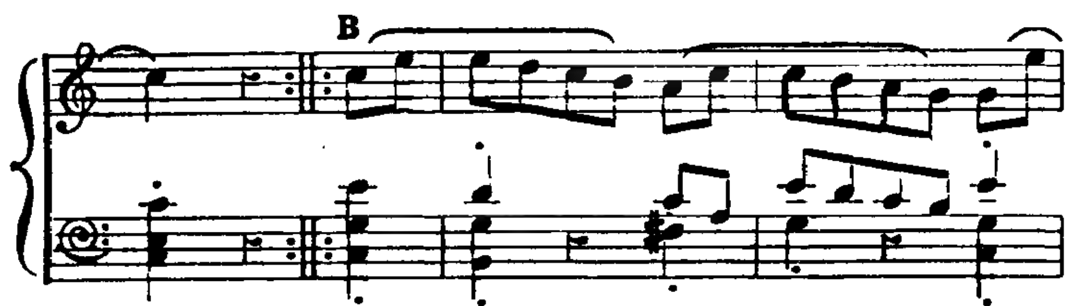
e小调
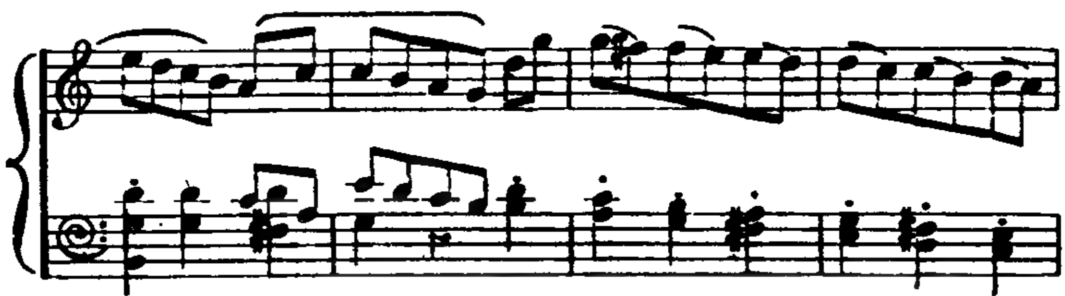
我们来看一看大约在海顿和莫扎特时代那些古典大师们的作品，就会发现三部曲式已非常稳固地确立了，特别多见于他们的交响曲和奏鸣曲中的小步舞曲与三声中部那类小曲中。下例莫扎特C大调第六交响曲中的一个短小乐章很清楚地说明了这一点：

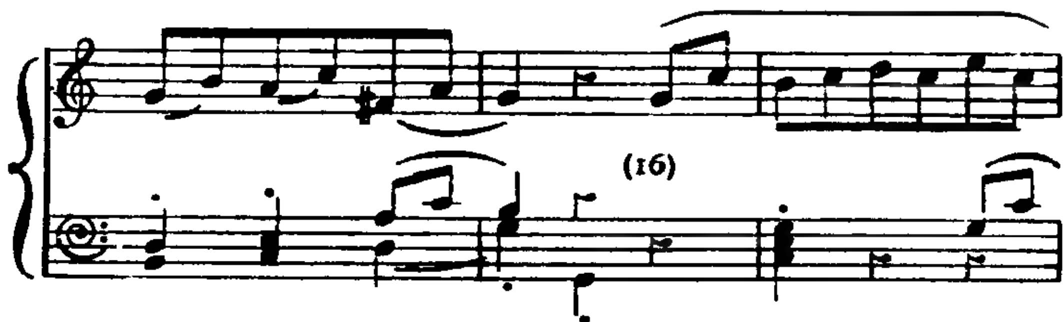
小步舞曲　　莫扎特：《C大调第六交响曲》
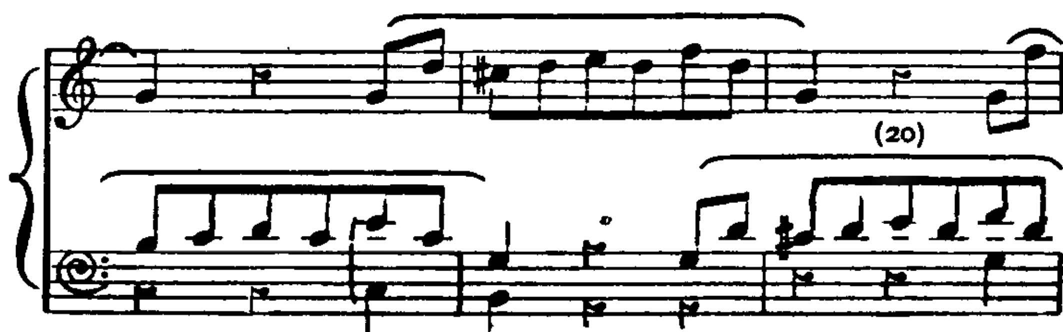
97.

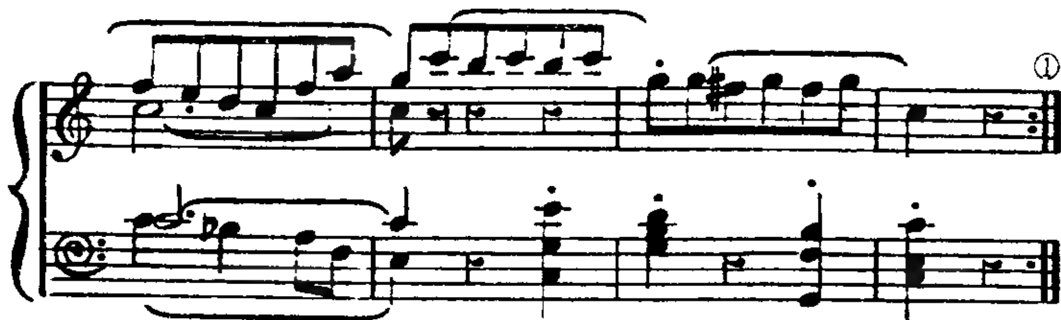
A


B




(16)


(20)



我们看见上例中第二部分后面再现第一部分时，有个重要的新特点，即在次中音声部加人了一个模仿16——20小节旋律的音型。像这样临时性的加工是常有的，而且有时第三部分作为第一部分的再现时，还会发生很大的更动。只要在再现部分中基本乐思没有完全消失或没有变得非常模糊不清，那么为了使再现部分具有更多的情趣和兴味，这样的手法不仅是允许的，而且常常是需要的。

三部曲式的第一部分经常离开原调结束　刚才列举的小步舞曲中，第一部分结束在主调上，较明显地与随后的旋律断开；此外，第一部分与第三部分都用相同的终止型，在相同的调性上结束。为了更多地保持连续感，第一部分（像在二部曲式中一样）结束在其它调性上比结束在主调上更常见——常常结束在属调上——这样可以更直接地导入第二部分，舒曼的《德国圆舞曲》就是这样：

① 在这种小曲中。各部分通常标记着反复，反复的方法有两种，作曲家可以选择其中一种。第一种方法是各个部分一完就反复，像这样 A:‖　B:‖ A_2:‖ 。由于多种原因，一定程度上是历史的原因，作曲家不用这种方法而喜欢用一种较灵活和含蓄的方法，即：第一部分本身反复，第二、三部分一起反复，像这样 A ‖: B　A^2 :‖ 。

舒　曼：《动物狂欢节—德国圆舞曲》

98.
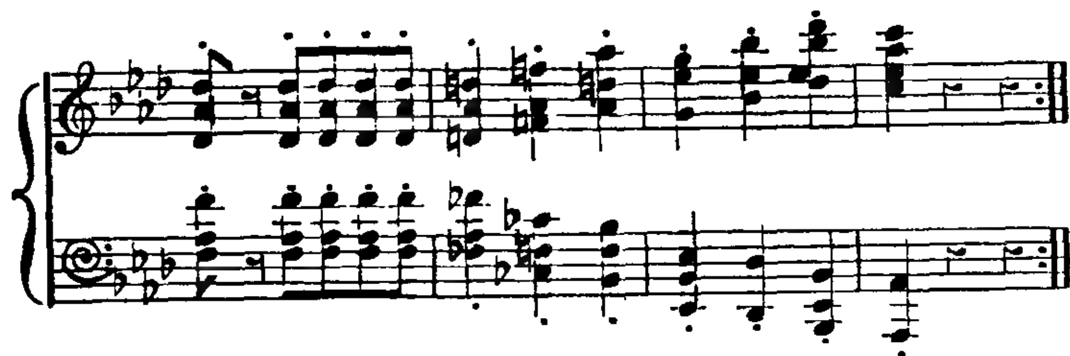
A

B

rit.

A¹

a tempo.



**上例的第一部分结束在♭E大调（属调），所以几乎是无间断地导入第二部分，第三部分再现第一部分时有较大的改动；但起句的再现非常显著。至于答句的改变主要是为使乐曲结束在主调，而不像第一部分那样结束在属调，所以这样更动是不可避免的。

三部曲式构思的扩展 三部曲式（前举曲例都是其典型范例）含有二部曲式所没有的对比和丰富变化的可能性，作曲家们已运用多种富有情趣和对学习者颇有启发的手法来发展和扩大这种三部曲式。

参看前面列举的莫扎特小步舞曲（例97），就可以看到第二部分明确地以属调上完全终止结束，音乐或多或少产生了停顿的效果，至少，被一个很明显的休止点与接下去的部分断开了。在织体轻巧、结构简单的乐曲中这是很常见的。但是结构更为高级的作品，要求其各部分之间有更多的有机联系，通常就不使有点刻板的终止那么显露，从而感到这一部分音乐似乎是前一部分音乐派生出来的。这一点也许是最自然和最合乎音乐发展需要的，因为结构的棱角由此被琢磨得“珠圆玉润”，这样有助于使第二部分的结束成为第三部分的再现的准备。

在更高一筹的三部曲式乐曲中，我们时常发现一个有点独立的段落插在第二部分结束与第三部分开端之间，其目的显然为了使音乐持续不断。这样的段落总是造成向着开头的乐思再现而运

动的感觉——引导到第三部分的开始，例如：

小步舞曲 海 顿：《D大调第二交响曲》

Allegro.

A

99.

f

tr

（反复 pp）

sf

B

8va

f

sf
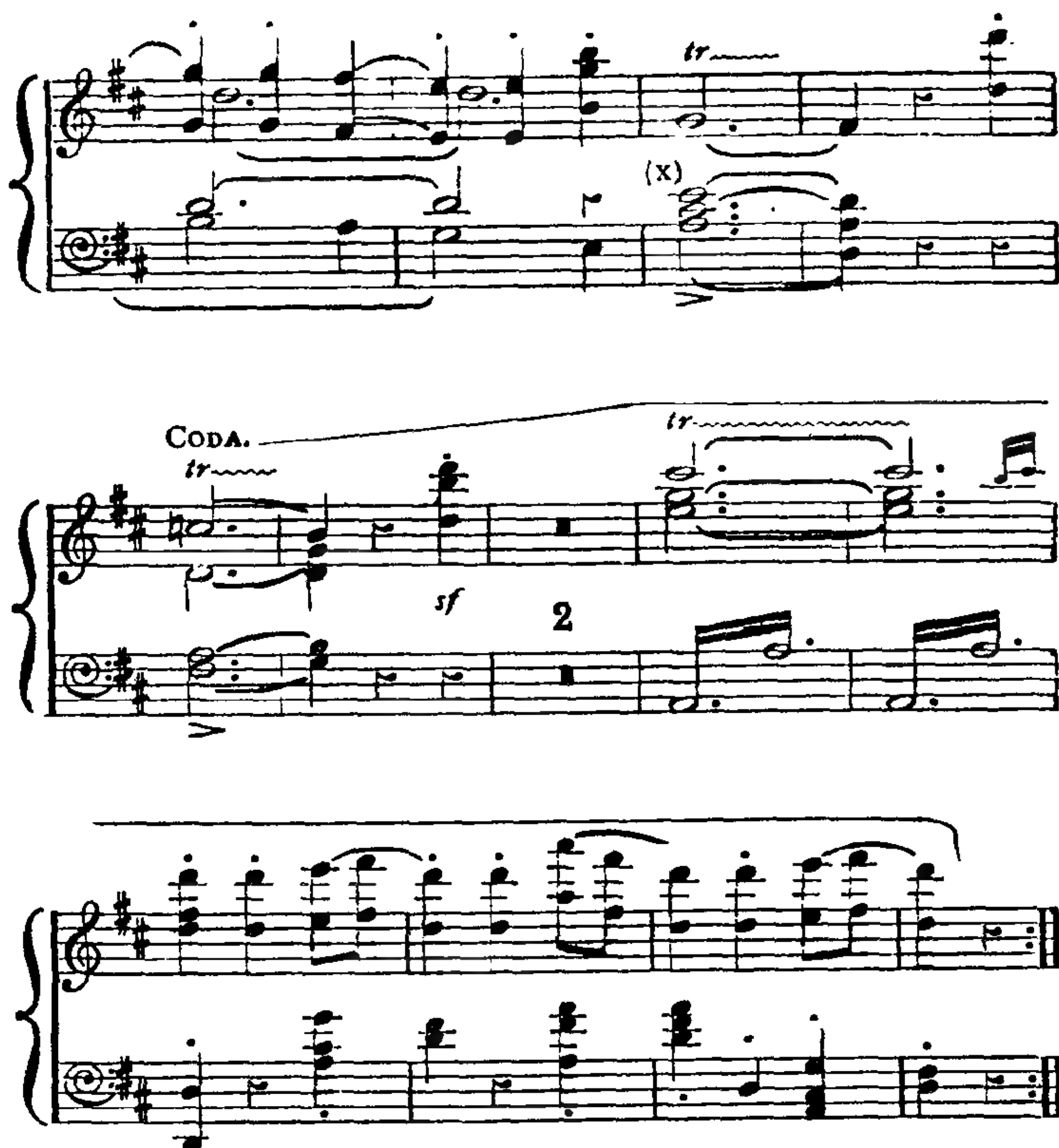
8va

ff

(a)

p
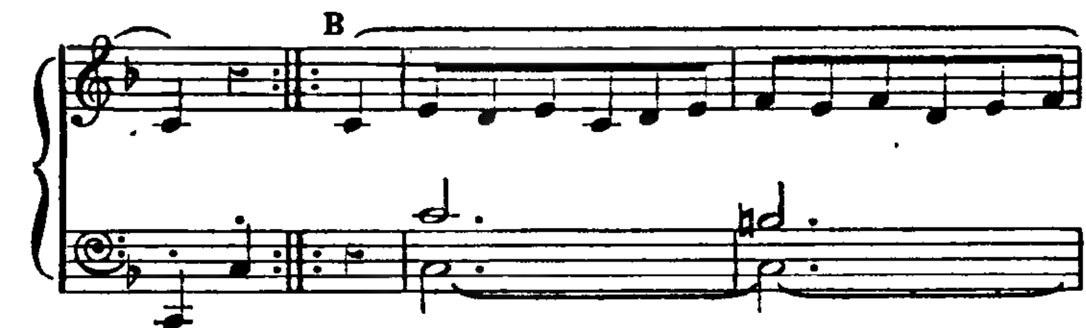
sf *sf* (a) A[2] *f*

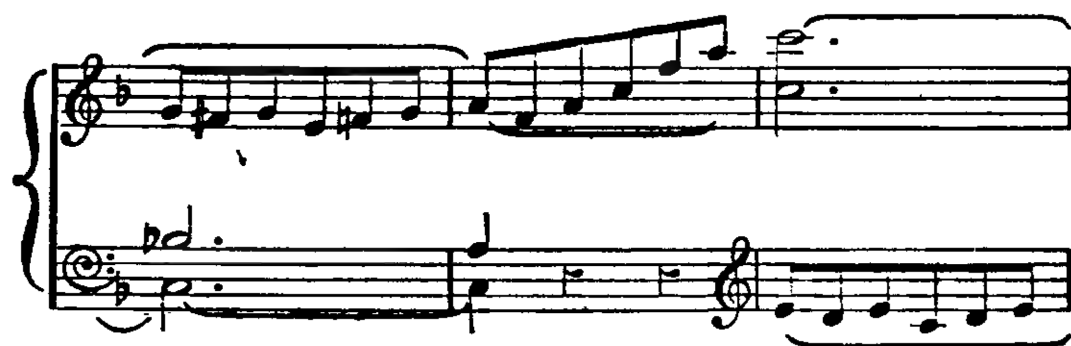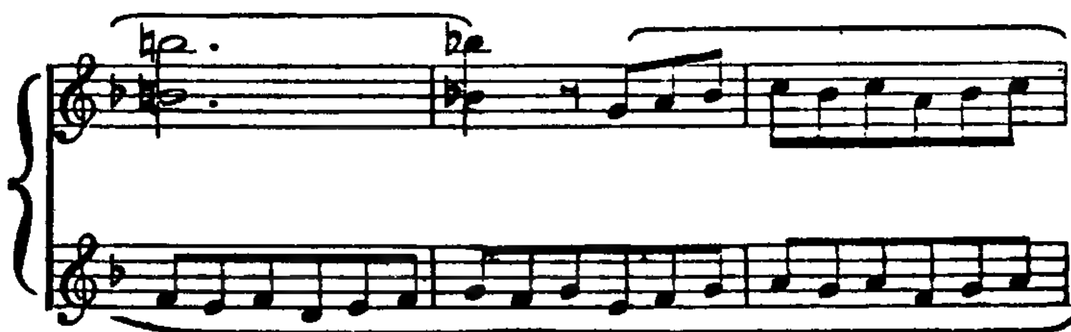


细读海顿的小步舞曲，可以看出第二部分本来是能够终止在(a)(a)段落前的A大调和弦上的，并且可以立即再现开头的乐思，可是为了减轻一点刻板的效果，海顿插入了8小节，这8小节建立在小步舞曲的主要动机上，低音部是属持续音，①通过这8小节过渡，成功地为第三部分（A^2）的明确进入作好了思想准备。
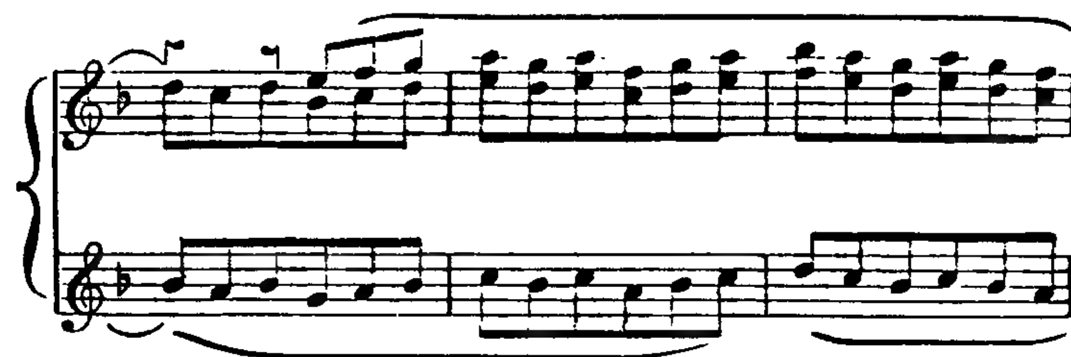
① 属音作为贯穿一连串变化和声的低音而保持。
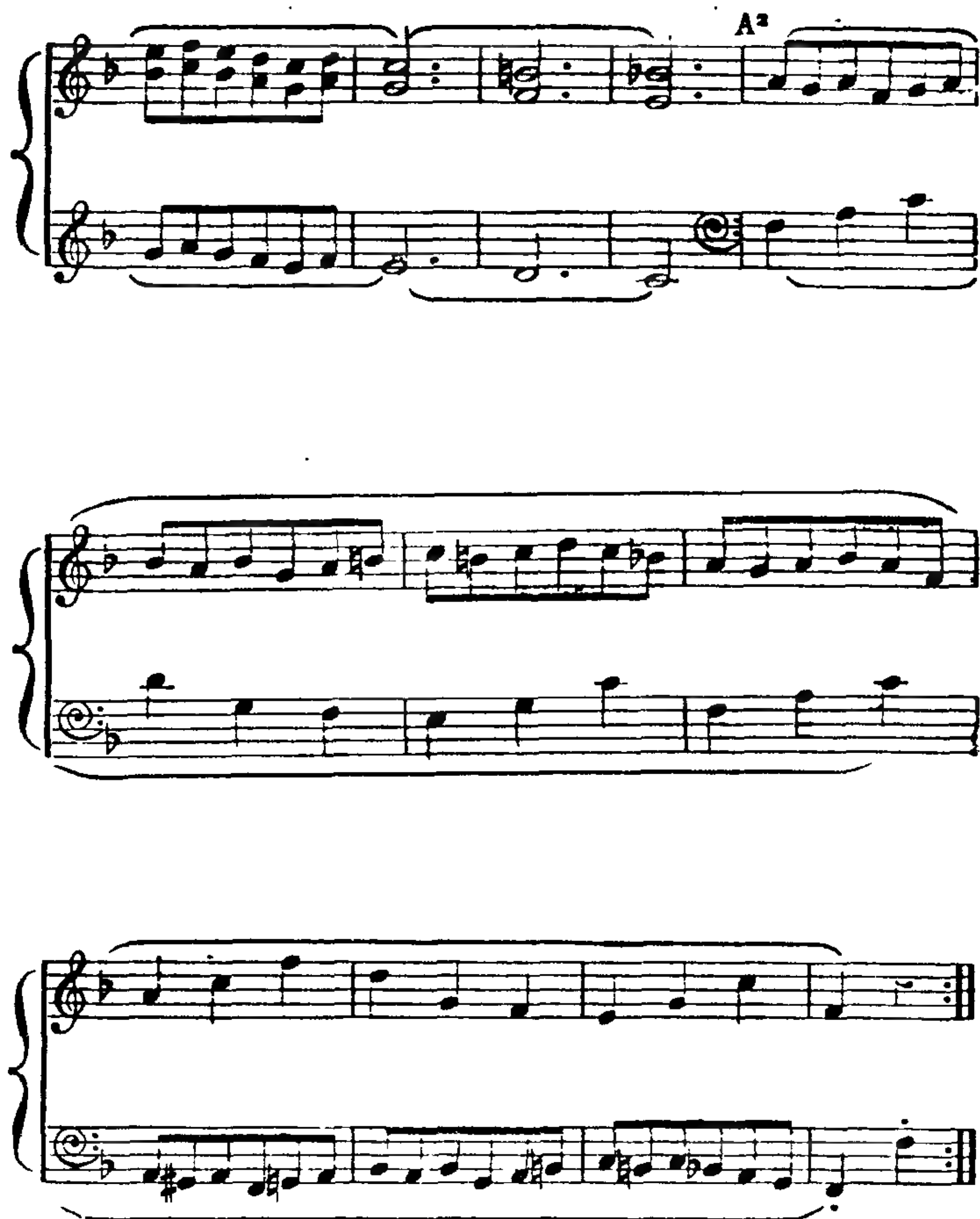
第二部分潜移默化进入第三部分　　用这种连接段落的例子相当常见，一般说来，在结构上也是容易辨认的。但是更为常见的情况是，第二部分的音乐逐渐地、几乎难以觉察地转向开头旋律的调性和特点，就像贝多芬《f小调钢琴奏鸣曲》（作品2之1）中的小步舞曲乐章的三声中部那样：


B
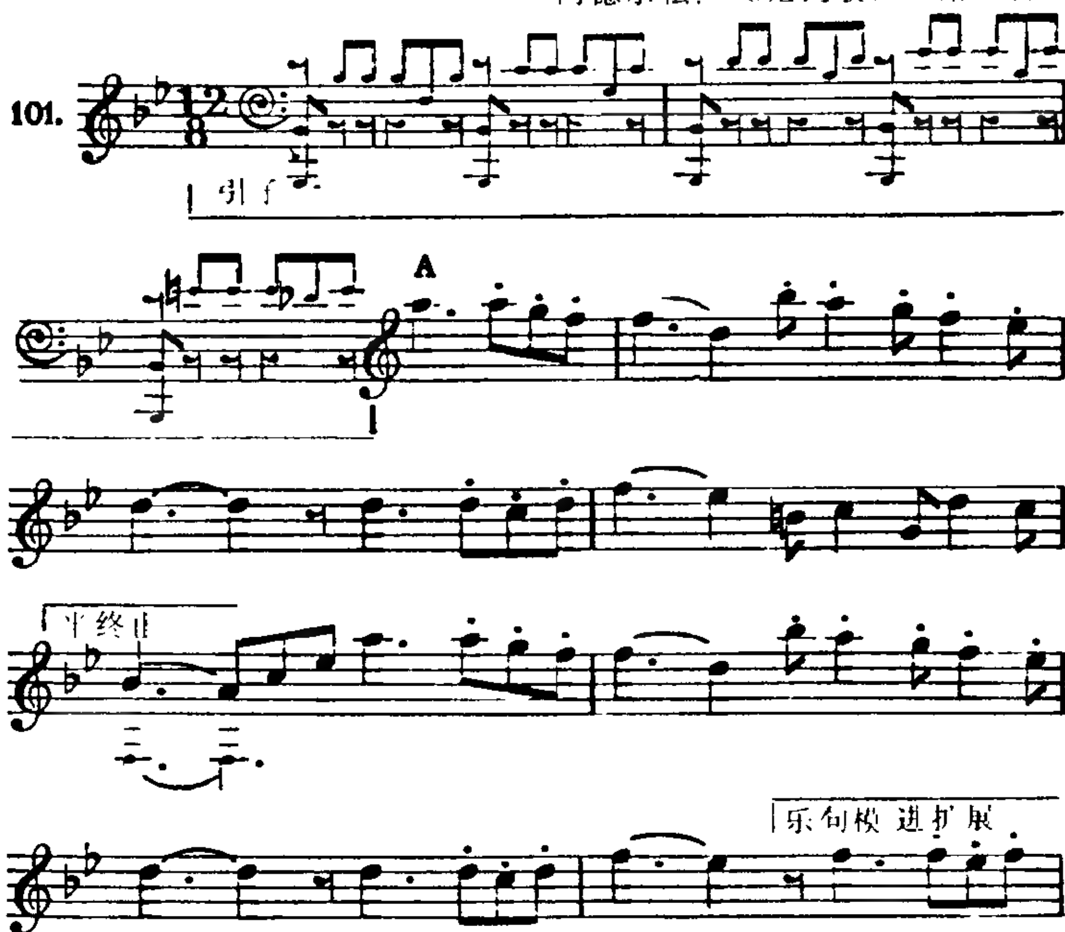








曲　尾　　再查看一下上面列举的海顿小步舞曲（例 99），可以看到第三部分有一个显著的扩展部分。我们在（X）处看到一个终结性较弱的终止形代替了用在第一部分结尾的完全终止形。于是乐章越过再现部的结束点而继续进行下去。这样的扩展部分叫做 Coda（意为“曲尾”）。用曲尾的目的，是强调其收束

的特性以增强结束的效果，给予整首乐曲一种更完满的终结感。①
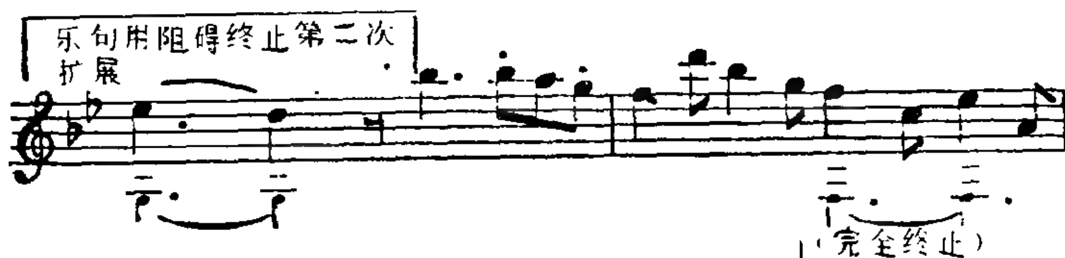
扩展的三部曲式的例子　用门德尔松的《无词歌》（第 26 首）来结束这一章再好不过了，这是一个扩展的三部曲式的有趣范例。由于篇幅较长，这里只摘录乐曲的旋律轮廓，但是通过仔细研究下面的分析，也可以对其曲式结构获得一个相当清楚的概念，参考完整的作品将更有助于此：
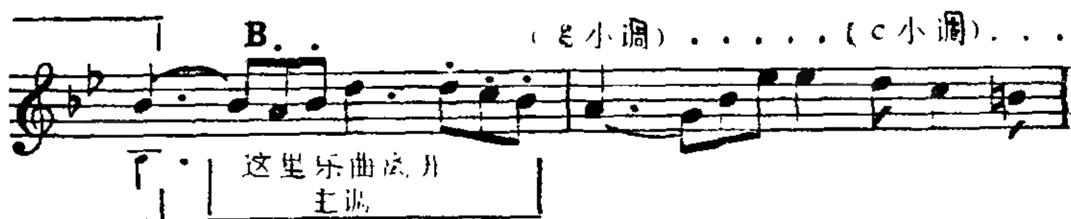
门德尔松：《无词歌》　第26首
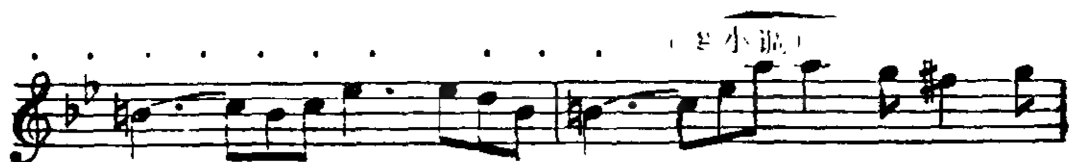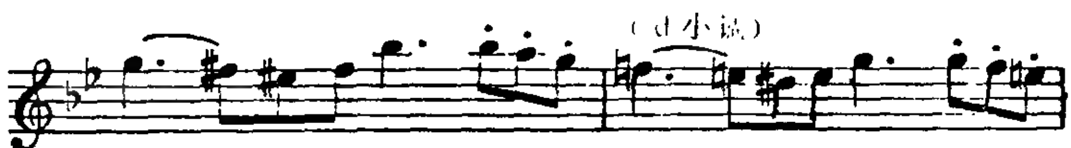


① 曲尾，作为作品中一种被公认的、长期应用的艺术上的附加段落，也许可以说是贝多芬的创造。先前的曲尾不过是为了避免突然终止而重复的终止小节，在贝多芬手中变成了一种高度发展的和富于创造力的构思形式——一种收场白，所有前面出现的素材都可以在其中找到合乎逻辑的完满终结。
当然曲尾在大型曲式中更为必要，而在许多短小的三部曲式乐章中并非必要。（参看第十六章）
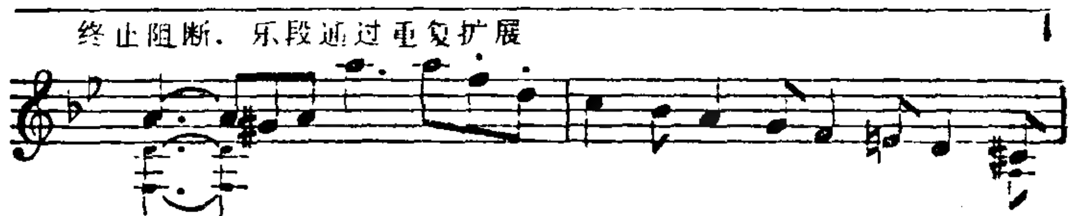



乐句用阻碍终止第二次扩展
（完全终止）


B.
（g小调）……（c小调）…
这里乐曲返回主调


（g小调）


（d小调）




终止阻断、乐段通过重复扩展

导向A再现的段落

d小调完全终止

（一个低音持续音（D）延续至*）

（和声）

A²　开头旋律　（压缩）

回到主调

等

（和声）

重复扩展

第二次扩展（装饰处理）

终止延迟

完全

曲尾
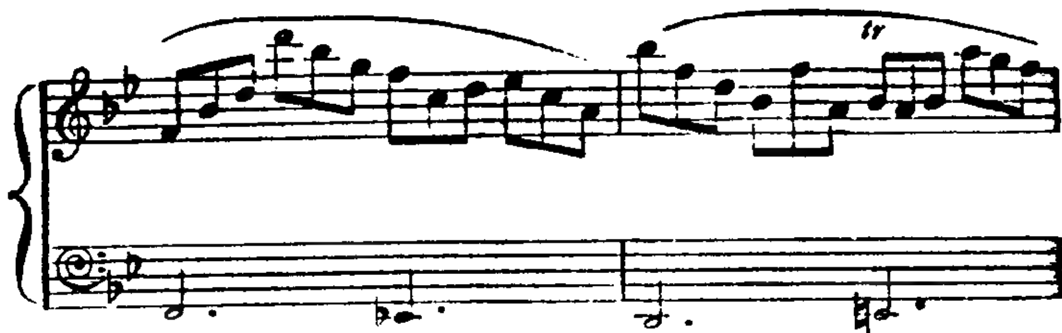
（主调到底）

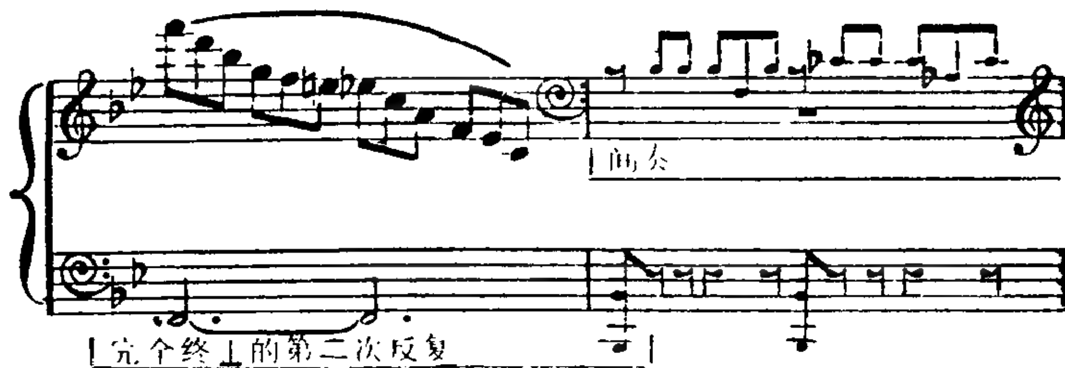
终止
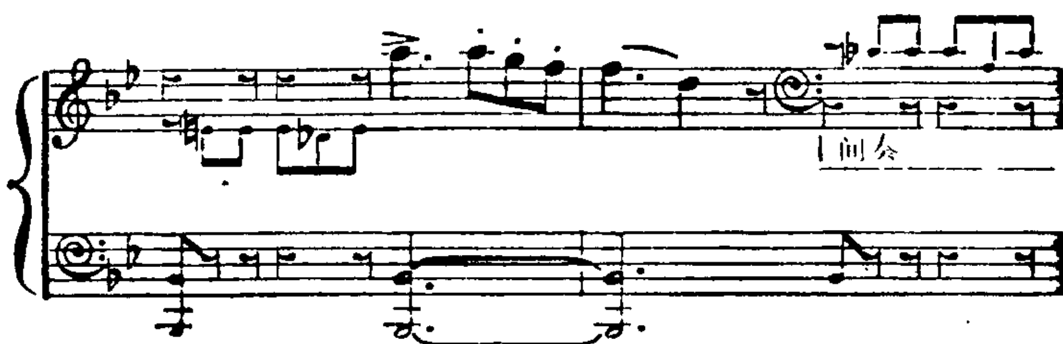
tr
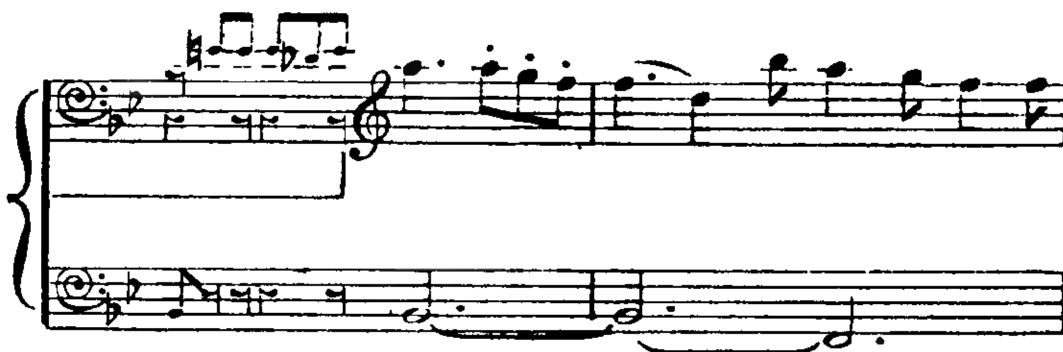
完全终止的首次反复
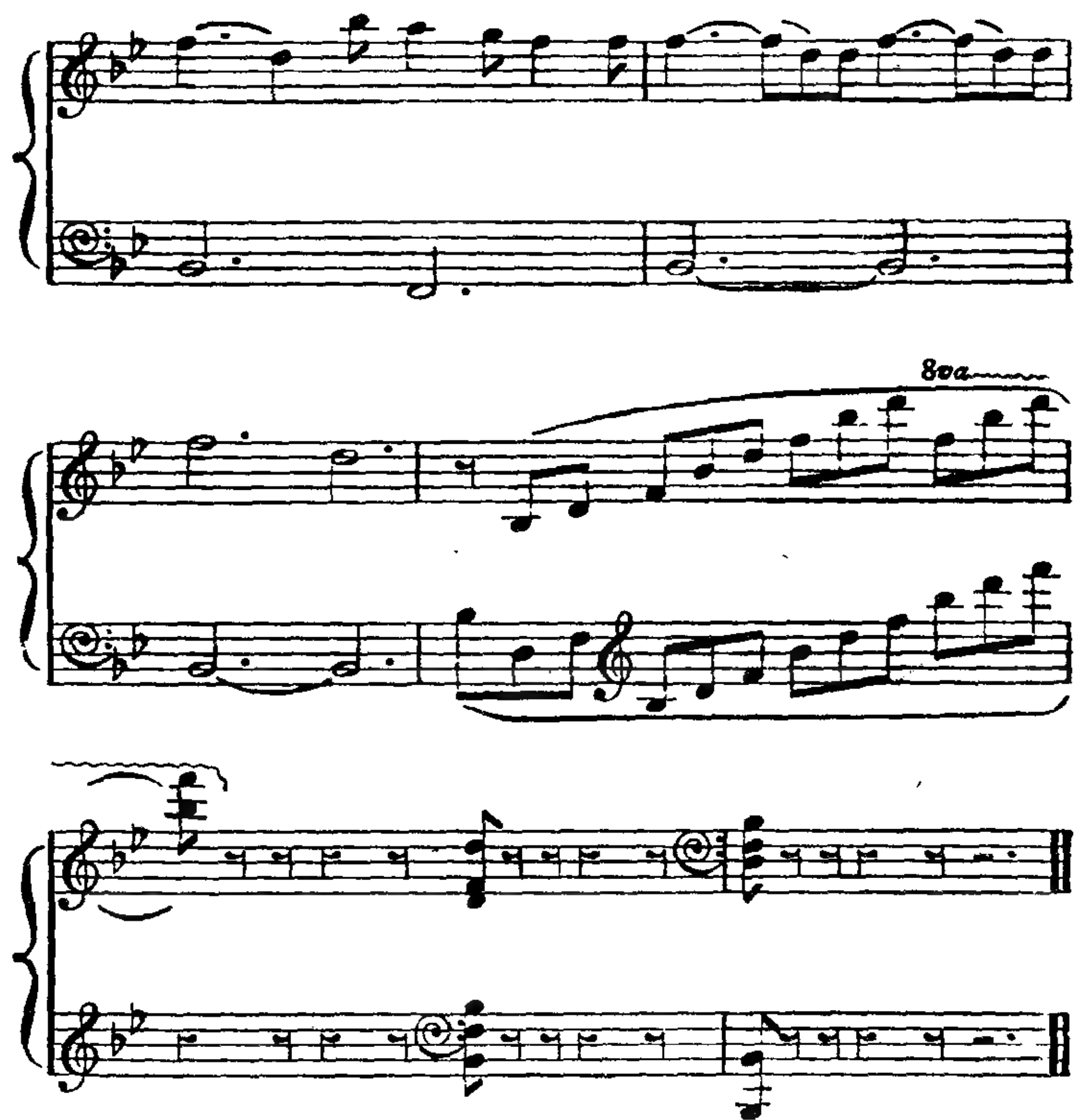
tr




间奏
完全终止的第二次反复


间奏





三部曲式的适应性　　这个乐章以特别巧妙的手法显示了三部曲式的灵活性。构成这个乐章的基本原则恰恰与构成莫扎特小步舞曲（例 97）的结构原则相同，甚至与短小的匈牙利民歌（例 96）相同。但是，通过乐句的扩展（用了几次）和运用曲尾——当然还有引子和两个短小的间奏①——整个结构呈现出一种

① 这样的引子和间奏并不罕见，类似于声乐作品中的器乐过门。这样的段落不是一个乐章曲式结构的基本部分，实际上没有它们、在结构上也是完整的。

非常丰盛和精致的外表，并充分证实了三部曲式多么易于适应这类整首乐曲都由一个主要乐思连贯发展的、格调抒情的乐曲。

注意——在第十一章和以后各章中将有机会来说明这一点，即在较长大和混合结构的乐章中，二部曲式和三部曲式都可能作为多少有点自身完整的部分而存在。因此，清楚地领会关于这两种曲式的上述原则至关重要。

建议学习者分析下面的三部曲式的例子，这是无数曲例中有代表性的：

（1）海顿、莫扎特和贝多芬的大部分小步舞与三声中部（作为单独乐章）。

（2）门德尔松的《无词歌》第 1、7、13、19、20、22、27、28、30、31、37 首。

（3）《野骑士》、《田园歌》、《回忆》，（《青年曲集》）——舒曼。

（4）《大卫同盟》（第 2 首）——舒曼。

（5）《玛祖卡》第 4、22、40 首——肖邦。

（6）《圆舞曲》（作品 39），第 2、5、6、11、14 和 15 首——勃拉姆斯。

（7）《小鸟》，《恋歌》（作品 43）——格里格，等等。

第十章　二部曲式与三部曲式（续）

人们清楚地认识到，在自然界中，研究动物或植物的人常常会遇到一些动植物实例，由于这些动植物本身表现出的特点或多或少地属于不同的类型，因此用任何一种肯定的方式把它们分类都是困难的。在音乐中也有类似情况发生，有些乐章看起来包含了相互对立的，或至少是明显不同的结构设计的主要特点，使得对它们的分析不可能有任何完全成功的断定。

"混合"曲式　　曲式结构由低级阶段到高级阶段的发展，通常充满了这种"混合"曲式，对于这一发展规律，在音乐艺术的发展史上几乎没有任何例外。关于这种转变阶段，在论述奏鸣曲式的发展史时（第二十五章）将有机会谈及。不过我们现在要谈的是这样一类乐章，关于这种乐章形式的范例不仅在传统的民歌之中早已存在，而且也存在于较现代的大作曲家们的作品中。

包含着三部性构思的二部曲式　　在这种特殊的曲式设计中，可以说外形近似于二部曲式，而所包含的内在构思却是三部性的（有时很突出）。下面画出的格式可以帮助证明这一点：

A＝一个完整的乐段（长度 8 小节）包含一个起句和一个答句；} 一个乐段

B＝一个单乐句，或多或少带有一定的终止型，但明显地导向 A 的再现；
A^2＝也是一个单乐句，但很清楚它是 A 的开始乐句的再现。} 一个乐段
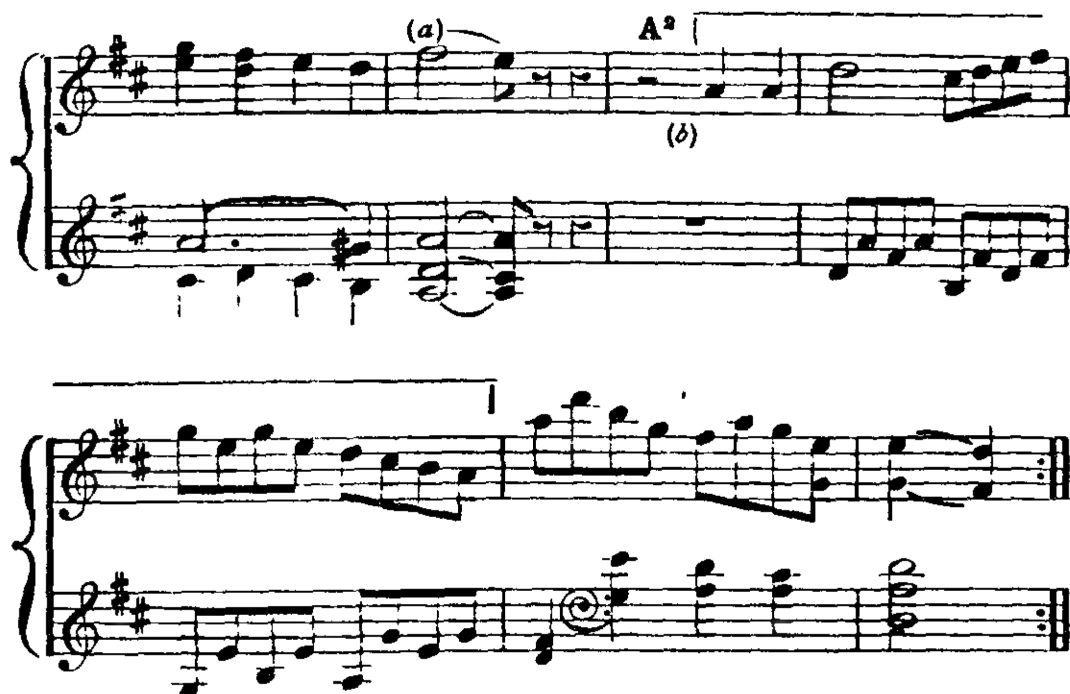
在这种类型中，莫扎特 D 大调第十钢琴奏鸣曲中变奏曲的主题是一个很好的例子：

Andante. 莫扎特：《D 大调钢琴奏鸣曲》 第10首

102.
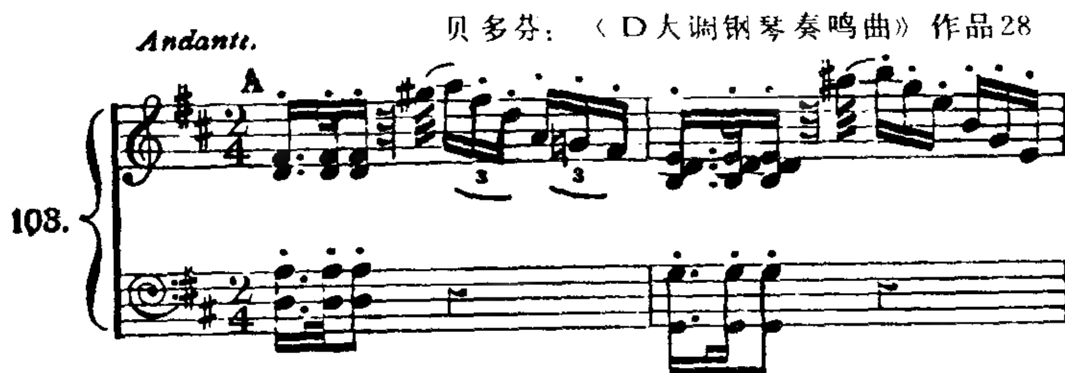
A
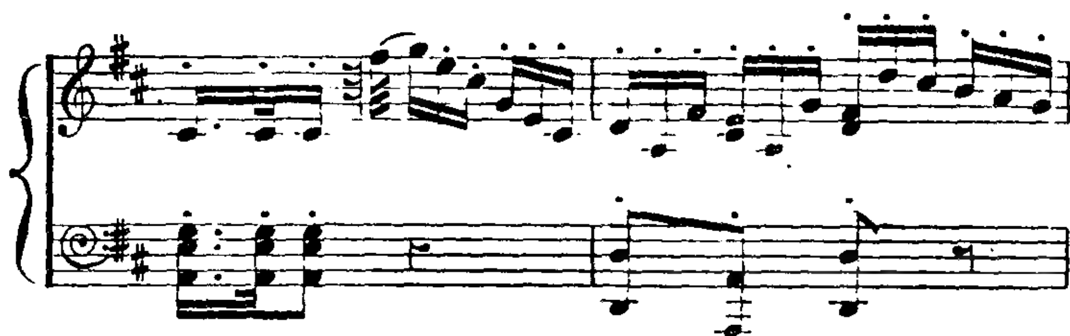
B
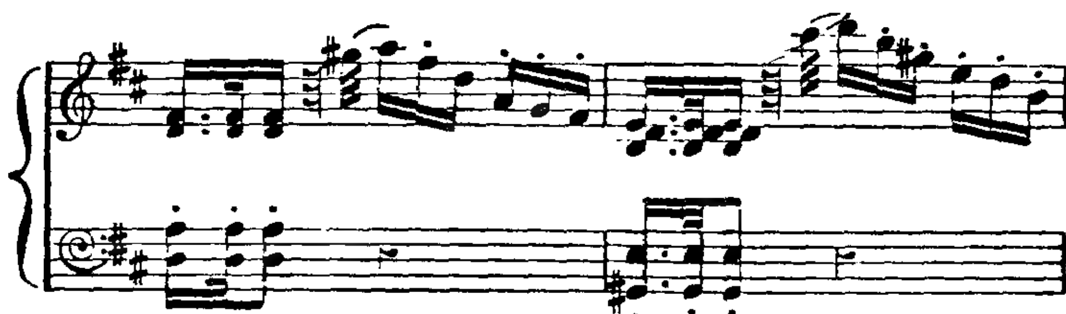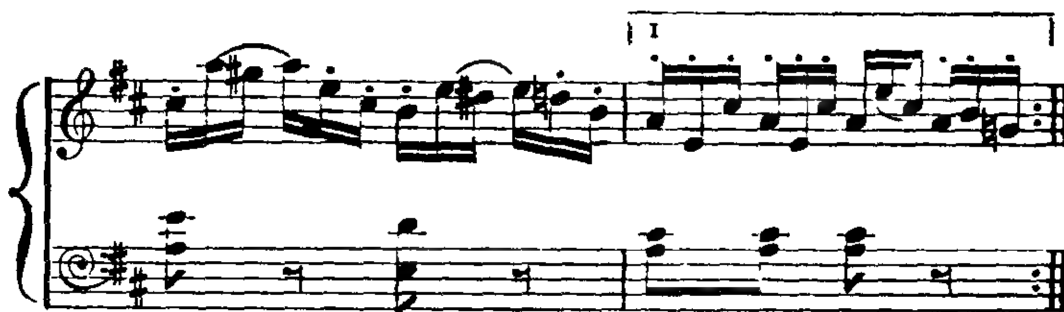


尽管这个乐曲片段由双纵线把它分成了近乎相等的两个部分，乍看会把它当作一个二部曲式，但是在（a）处较明显的终止——后面的休止更强调了终止的效果——以及在（b）处非常明显的开始乐句的再现，充分地表现出了三部曲式的构思特点。由于这些理由，判定曲式的天平就可能偏向后一种曲式结构，因为转折与再现（或回顾）的特点已被明确地划定出来了。
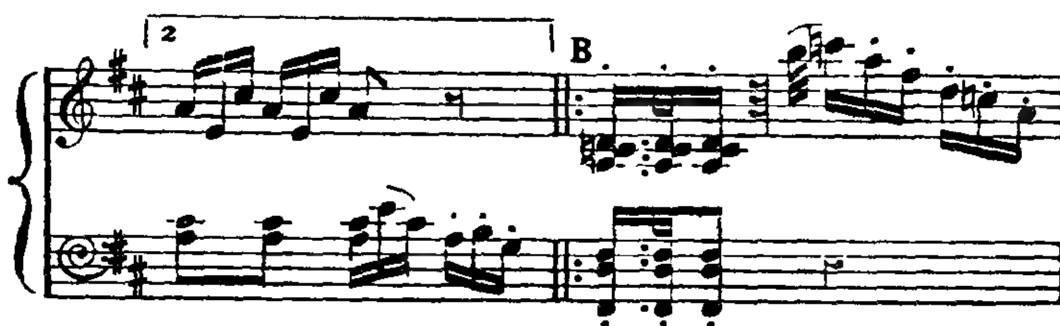
在下列贝多芬 D 大调钢琴奏鸣曲（作品 28）的一个片段中，要作出一个明确的结论更加困难：
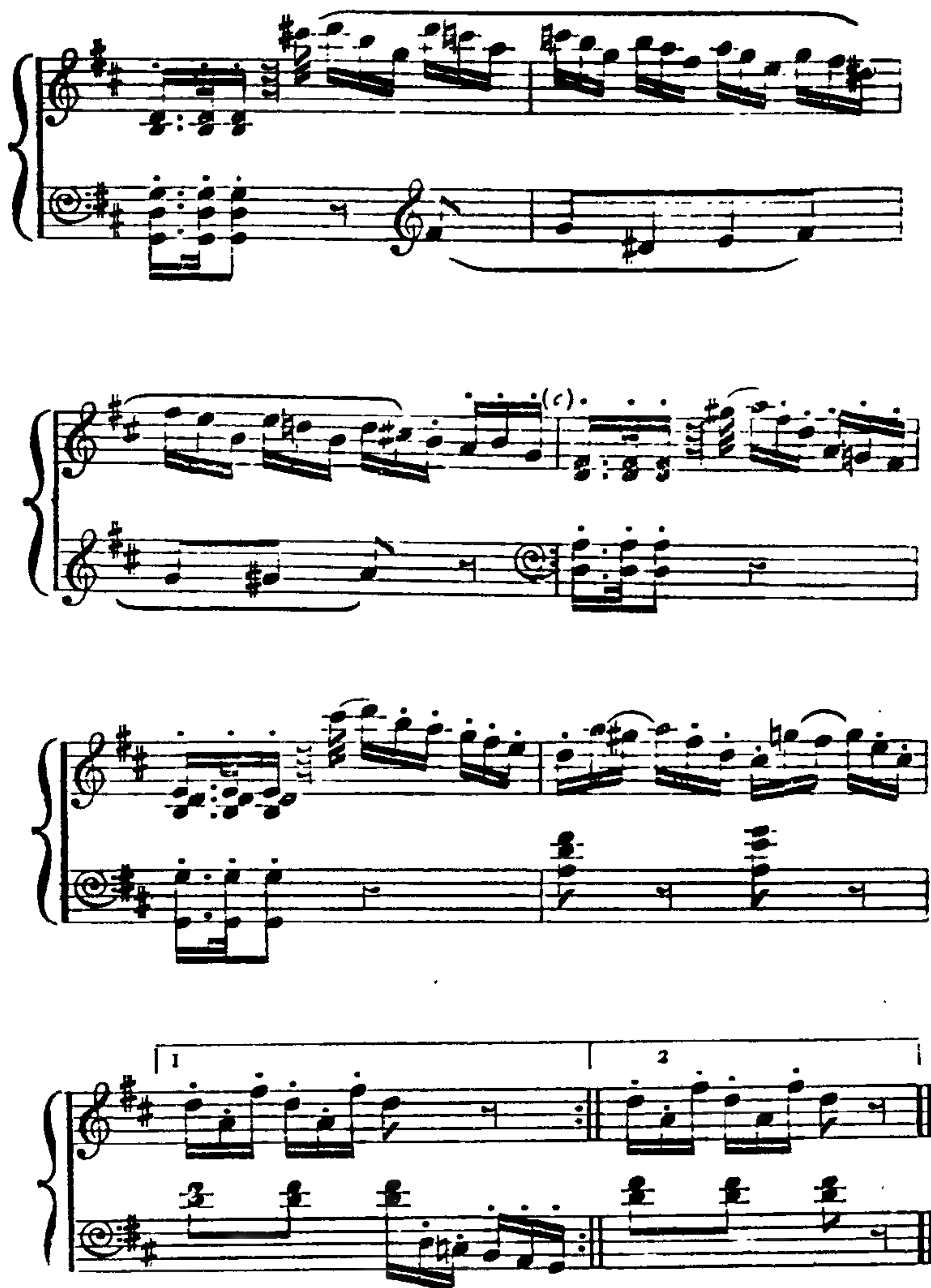







I


2
B



这里，(C) 处的旋律无疑是开头旋律的再现；不过由于这段乐曲中每个乐句的旋律型都相同，再现前的转折意义远不如例102明显。这一点，再加上它具有明显的二部曲式外形（8小节

应答 8 小节），就足以非常合理地把这段乐曲纳入这种特殊的曲式类了。

作品各部分的长短并不总是可靠的指示　根据上文所述，我们很容易推断出，乐章的长短并不总是一种可靠的指示，即不能凭它就决定其属于哪一种曲式——属于哪一种曲式的决定必须建立在由作品各个部分的安排所显示的内在构思上。关于这一点，应该记住下面两条原则：

（1）二部曲式乐章包含两个部分：

（a）呈示；（b）应答。

（2）三部曲式乐章包含三个部分：

（a）呈示；（b）转折；（c）再现。

结论：通过前面的例子我们将看出，用数学的精确度来判断乐曲的结构类型并不总能行得通；而且进一步说，这种判断也不理想。在一定合理的界限内，艺术是自由的，艺术家也是如此，所有理论家所能做的，只是从最伟大的大师们的不同实践中，概括地推论出一般原理而已。

学习者在作曲时必须认真应用这些原理；在分析作品的论文中，对于那些既可这样解释又可那样解释的作品，就应该避免采用武断的办法将它们强行纳入某种框框，这样才是比较明智的。

第十一章 三部曲式的发展

小步舞和三声中部曲式——插部曲式

“在三部曲式中，乐曲结构形式已经达到了一个完善的境地，并且每一个更大型（或更高级）的曲式都将以它为基础。”

——（柏西·该丘斯《曲式教程》）

“就我们目前所看到的来说，三部曲式是能够使音乐表达得最完善和最合理的结构形式。它符合我们的对比感觉，它的变化和适应性几乎是无限的，而且它能够大幅度地不断向前发展。”

——（亨利·哈都爵士《奏鸣曲式》）

到现在为止，我们的注意力一直集中在那些作为器乐作品曲式结构的基本原则上，我们把这些基本原则分别归纳为二部曲式和三部曲式。在较小规模的乐章结构中，我们对这两种曲式的探讨一直限于最简单的表达方式中。下一步将要探讨的是另外一些方法，通过这些方法，以上那些原则将适用于较大规模艺术形式的建立。

现代器乐音乐主要按照三部性构思而发展的　仔细研究自从海顿和莫扎特以来的大师们的作品，会确定无疑地发现，器乐曲的发展几乎完全是贯穿在三部性构思这条路线上的。这种发展有着明显的连续的和一贯的性质；在海顿和莫扎特之前的大师们的作品中被极普遍运用的二部曲式，现在已经不再作为任何完整作品的曲式结构而存在了。正如第八章所说的那样，二部曲式已

经处于不重要的地位了，它只被运用于较小型的乐曲中（例如作为变奏曲的主题，等等），但在这些乐曲中，明显的单纯性与方整性不仅没有构成缺点，而且有时还是有利的。①

小步舞和三声中部　三部曲式原则的最简单和最初步的扩展，可以在古典大师们的小步舞和三声中部中找到实例。大多数研究这些作品的学习者了解这一个不变的规律，即第一首小步舞后面总是紧跟着第二首小步舞，通常称作“三声中部”（因为在早期，这个特殊的段落是用器乐三重奏来演奏的），然后第一首小步舞又被完整地重复一遍。②

结构独立的小步舞和三声中部　应该记住，小步舞和三声中部在结构上都是独立的——每一部分都是自身完整的。三声中部的目的在于从风格上造成某种程度的对比，使前后形成对照，从而加强第一首小步舞再现时的效果。

---

① 强调这一点不是没有根据的，这个根据就是：较现代的三部性构思的例子（如海顿、莫扎特、贝多芬以及较后期的作曲家的奏鸣曲、交响曲等中所表现出的那样）是从更早期的组曲等乐曲形式中历史地发展过来的，在当时，二部曲式结构几乎是普遍的；但是必须记住，这种二部曲式结构得到J.S.巴赫，以及更多地得到了他的儿子们，如C.P.E.巴赫、J.C.巴赫，和他们同时代作曲家的逐步发展，他们在乐章的中间加进了较大的发展因素，在这个发展之后，开始部分的再现就变得必要了。这个阶段标志着曲式结构由低级到高级的发展变化，如果仅仅因为较现代的例子发展自以往的二部曲式这个事实，而把它们都说成是二部曲式结构（如有些理论家所说的那样），那是容易在理论上引起混淆并且妨碍我们对作品作出清楚的分析的。

② 这种结构形式的运用开始于很早的时候。吕利（1633——1687）在他的许多歌剧咏叹调中，以多少有点原始的方式大量地运用过它，许多年来这种曲式几乎得到了普遍的运用。亨德尔的许多咏叹调，不论是歌剧中的还是清唱剧中的，也是用这种形式写成的。由于这种曲式已经定型，所以作曲家们不需要麻烦地写出第一部分的反复，只需简单地标上“Da Capo”就行了。这种墨守成规的办法，现代人的耳朵几乎是不能忍受的，幸而这种“Da Capo 咏叹调”现在已经过时了。

从总体上来看，小步舞和三声中部的构思仍然是三部曲式结构：

呈示	对比	再现
第一首小步舞	三声中部	第一首小步舞的再现

应该注意的另一个要点是——由于小步舞和三声中部实际上各自都是独立的段落——每一段落都无例外地是一个完整的二部曲式或三部曲式结构（后一种更常见），这在前面的章节中已有过例示。

小步舞和三声中部曲式　为了避免在术语的使用上引起混淆，最好不使用三部曲式这个名称来称呼这三个段落（小步舞Ⅰ——三声中部——小步舞Ⅰ）所合成的整体，虽然它实际上是三部性结构。较好和较妥善的称呼是“小步舞和三声中部曲式”，这样一来，就可把“二部曲式”和“三部曲式”的称呼，专门用以说明各个段落的结构。

下列图示将帮助我们了解小步舞和三声中部曲式的“基本结构”：

小步舞Ⅰ	三声中部	小步舞Ⅰ的再现
一个完整的三部曲式，包括A:‖:B A^2:‖，乐思的呈示、转折与再现。①	一个结构类似的段落，在风格上产生一定对比，以及通常还有调性的对比。	全部重复小步舞Ⅰ，后面常有曲尾。

① 二部曲式偶尔用来代替三部曲式，但后者自海顿以后几乎普遍被采用。
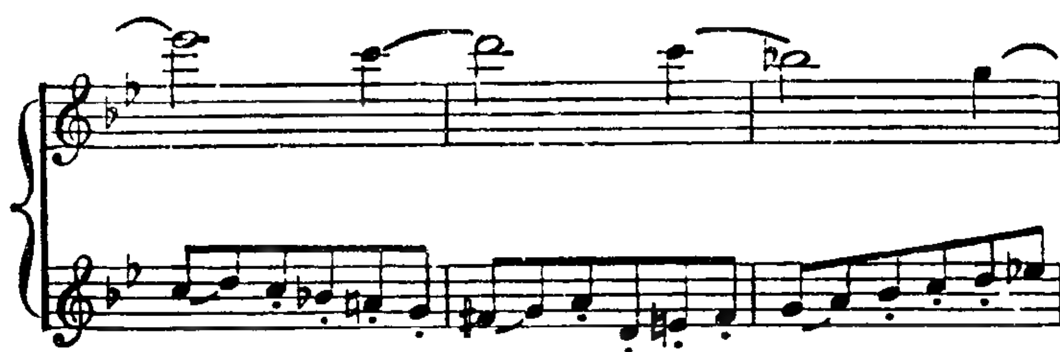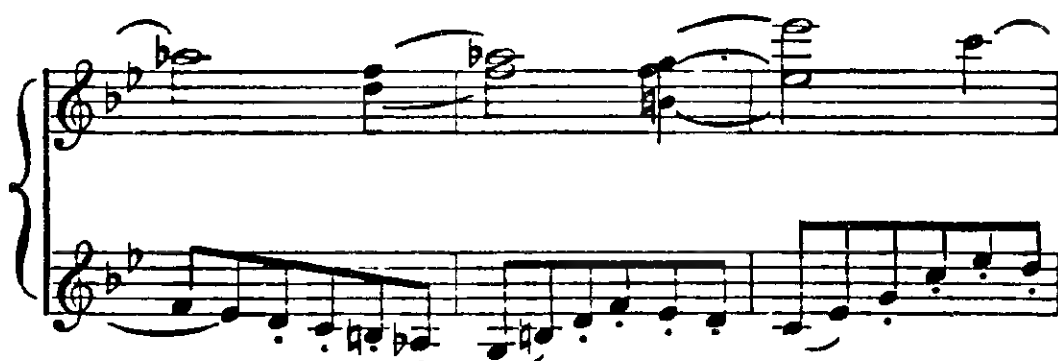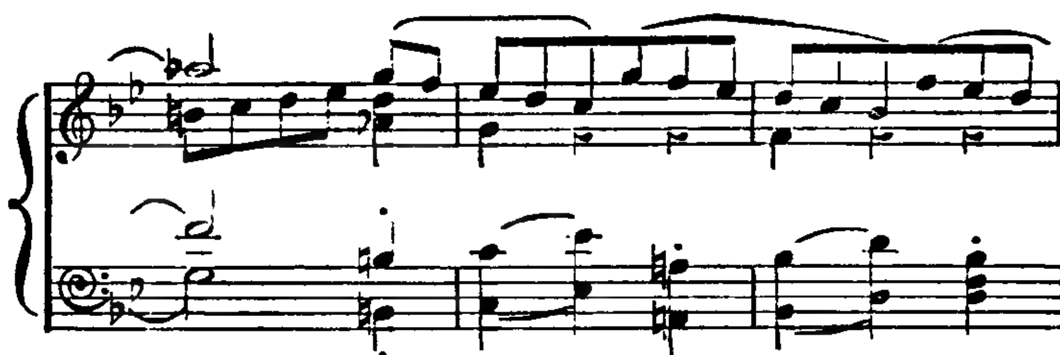
海顿 D 大调第二交响曲中的小步舞和三声中部为这种结构提供了一个很好的例子。其小步舞作为三部曲式的例子已在前面（97 页）举过；下面是它的三声中部，出现在 D 调的下方大三度的大调上，即♭B 大调：
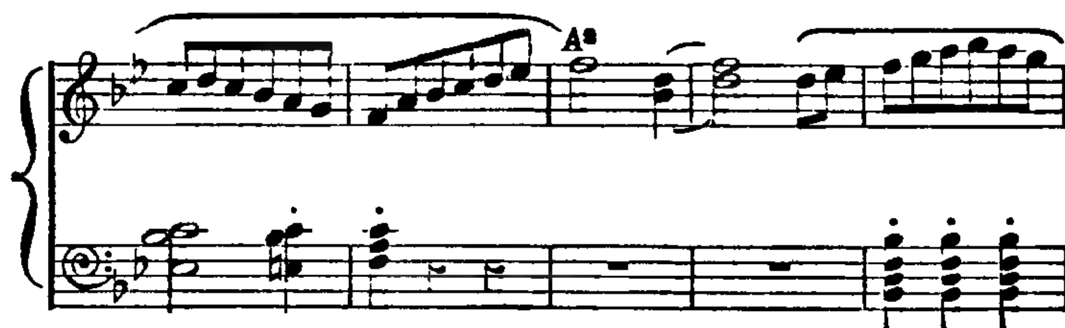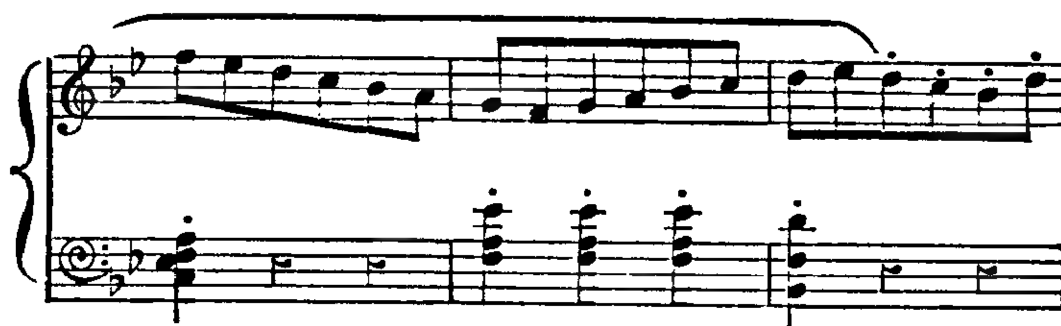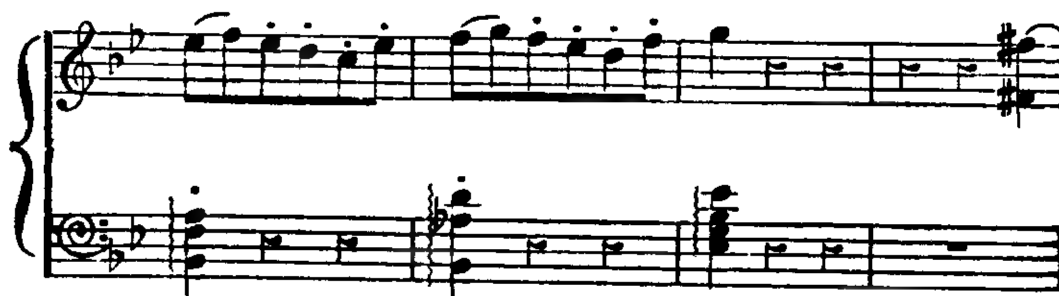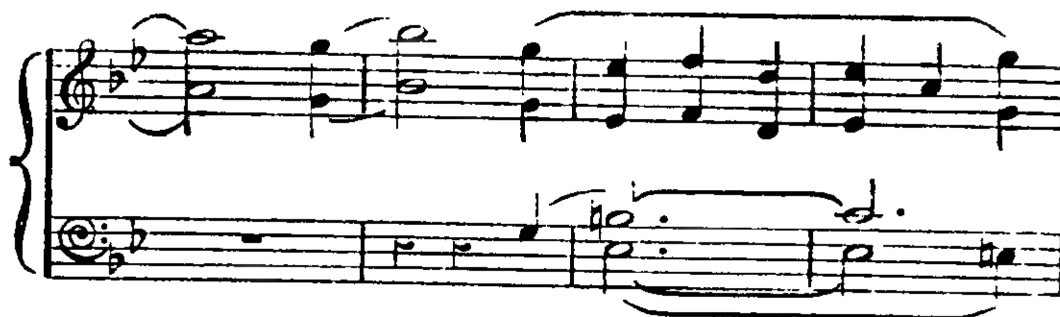
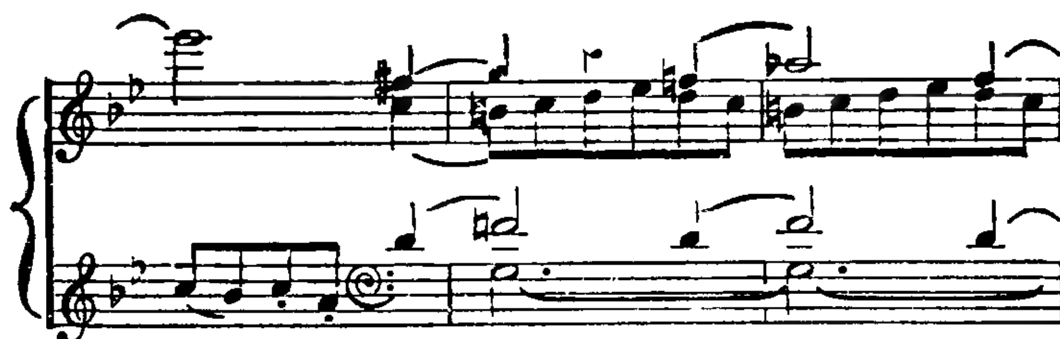
海　顿：《D大调第二交响曲》

104.

A
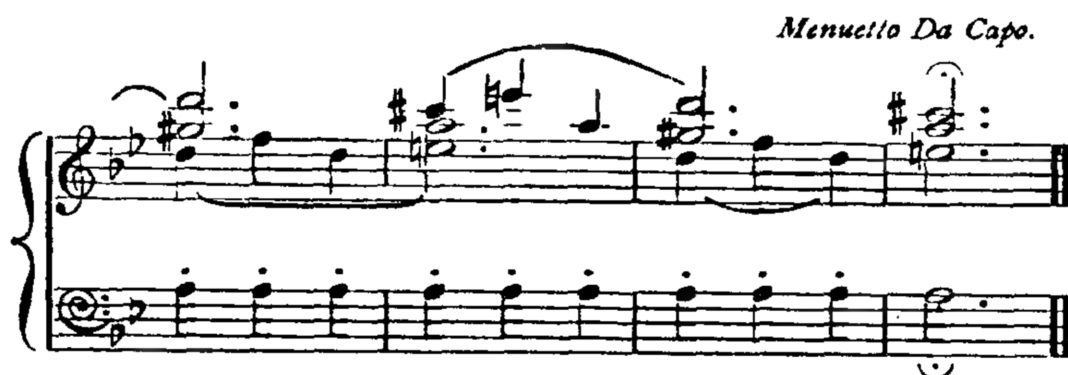
B

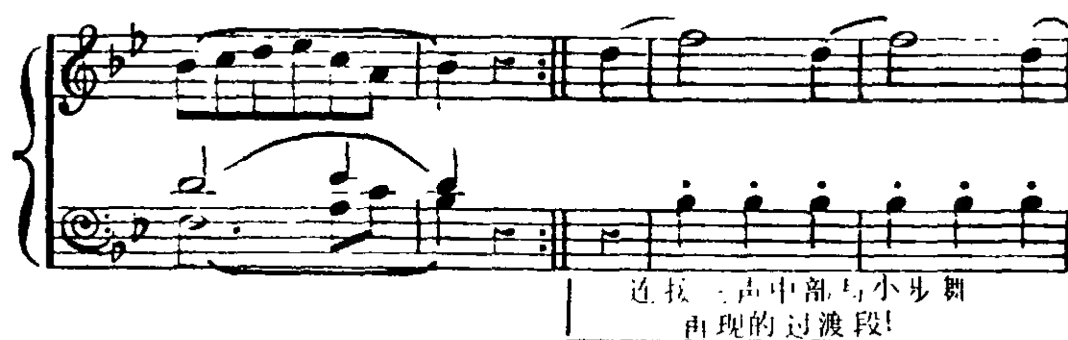


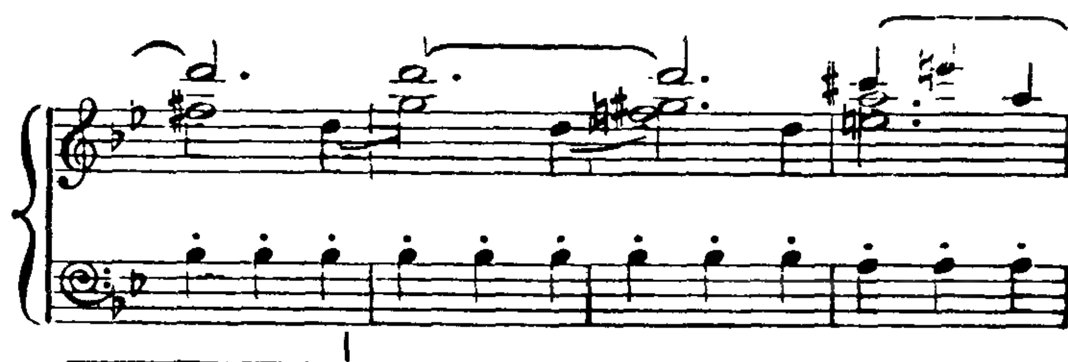




A8







因为这两个部分包含了许多有趣的东西，所以值得我们更详细地分析一下。其中可以指出的是：(1) 三声中部的第一部分作为第三部分再现时进行了大量的变化；(2) 为使音乐回到 D 大调，以便复奏小步舞，在第三部分的后面加长了 10 小节。①

① 虽然这种三声中部与小步舞之间的“连接”比较少见，但它却构成了一个具有很重要意义的进行，这一点在下面的章节中将有机会再谈。

“小步舞和三声中部曲式”的广泛应用　应用“小步舞和三声中部曲式”的例子不胜枚举，它们不仅包括实际上的小步舞曲，而且还包括各种其他类型的舞曲——波兰舞曲、玛祖卡，以及其它许多舞曲。一个特别有趣的例子是格里格钢琴组曲《从霍尔伯格的时代》中的“里高东舞曲”，这里摘录一段谱例（主旋律谱），来说明今天这种较不常用的二部曲式（扩充了的二部曲式）。① 应该注意的是，格里格在写这首“里高东”时用了二部曲式，而在写三声中部时仍然用了较常用的三部曲式。这个三声中部中一个值得注意的特点是（仿照 18 世纪作曲家的写作方式），在第三部分的结尾处重复出现了第二部分的最后乐句，这也许是想使音乐更具有古色古香。（参看 80 页第八章上的那段话）

里高东　—*Allegro con brio.*　格里格：《里高东舞曲》作品40

105.

A
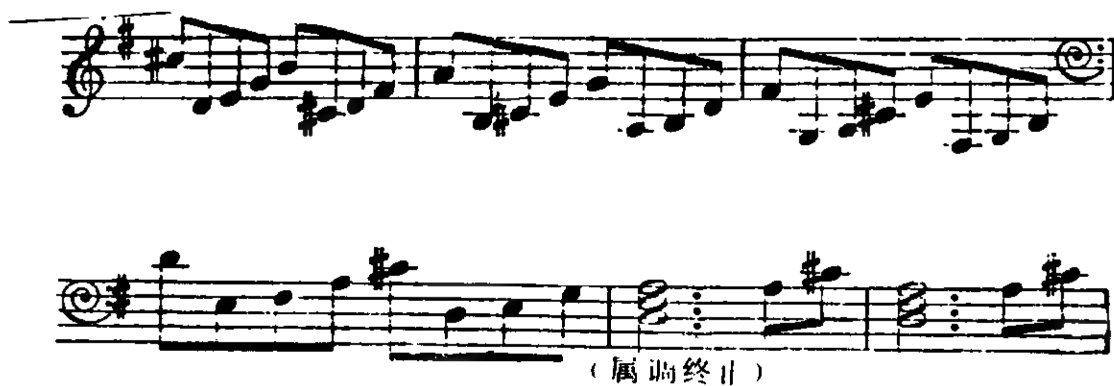
（属调全终止）
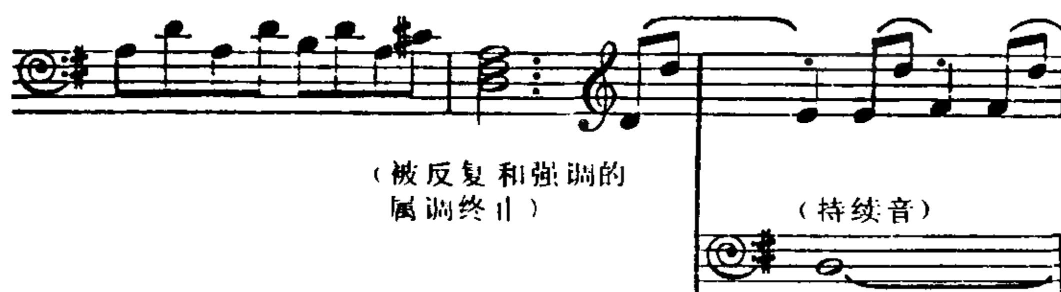
B
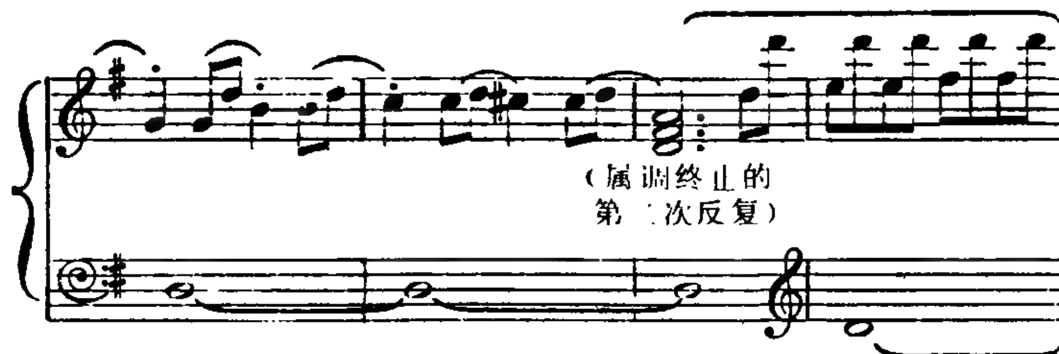
（这段音乐保持在属调上，整个第二部分由于模进手法的运用而被大大地扩大了）
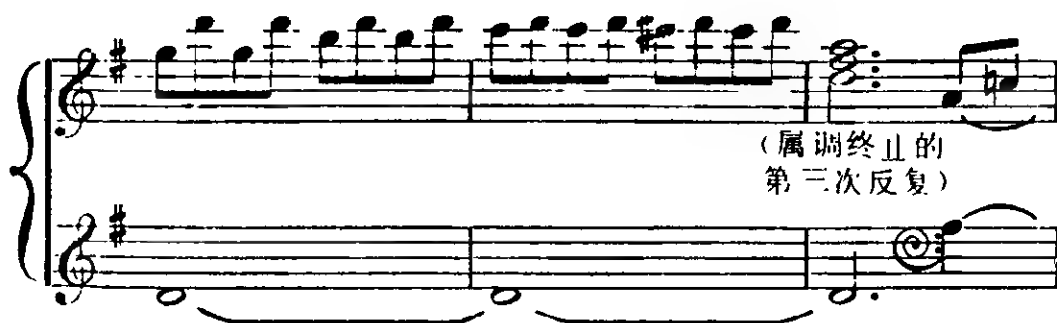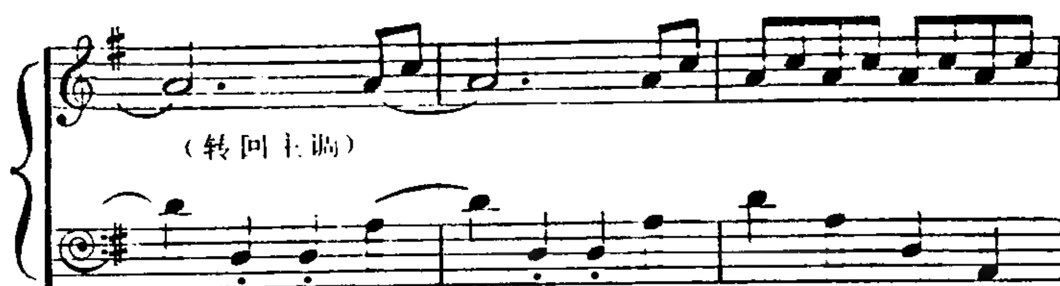
---

① 把它同87页上巴赫的《第六法国组曲》进行比较。

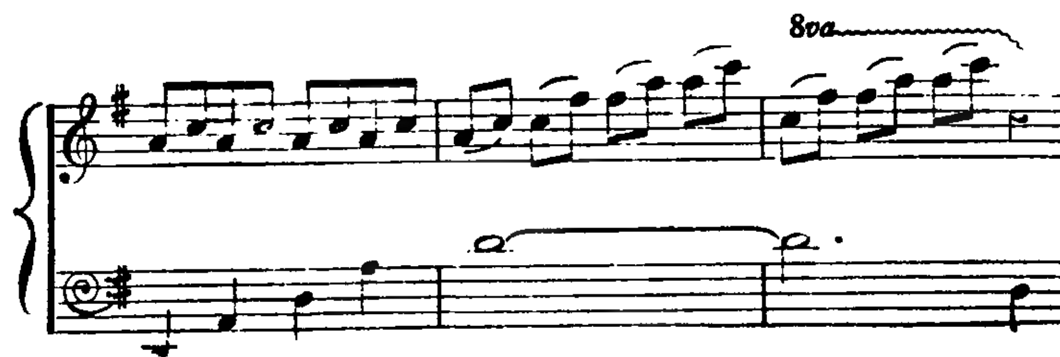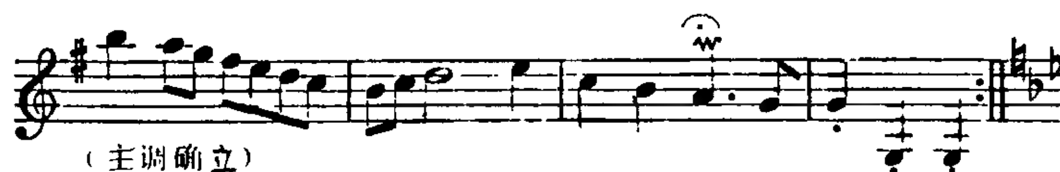



（属调终止）


（被反复和强调的
属调终止）
（持续音）


（属调终止的
第二次反复）
（属调终止的
第三次反复）

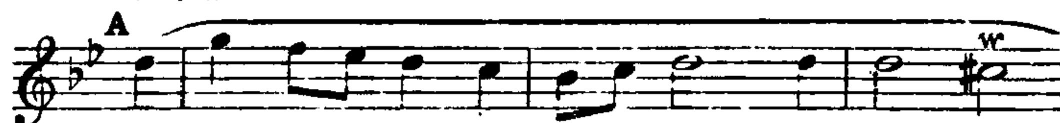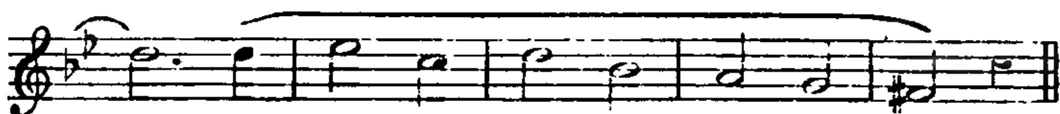






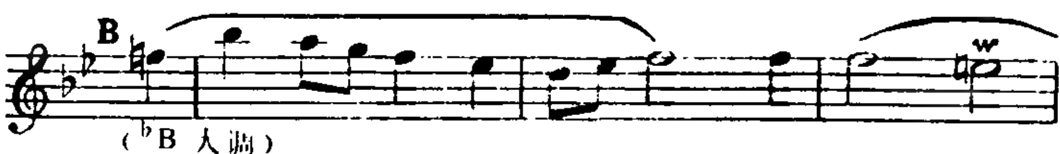
和第一部分的终止型相同
（但转了一个调）
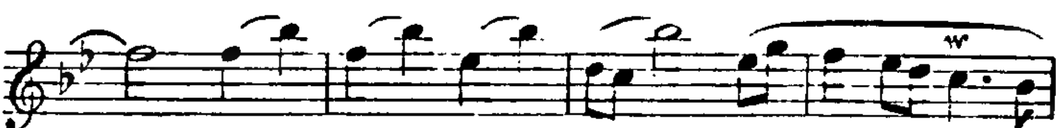
三声中部
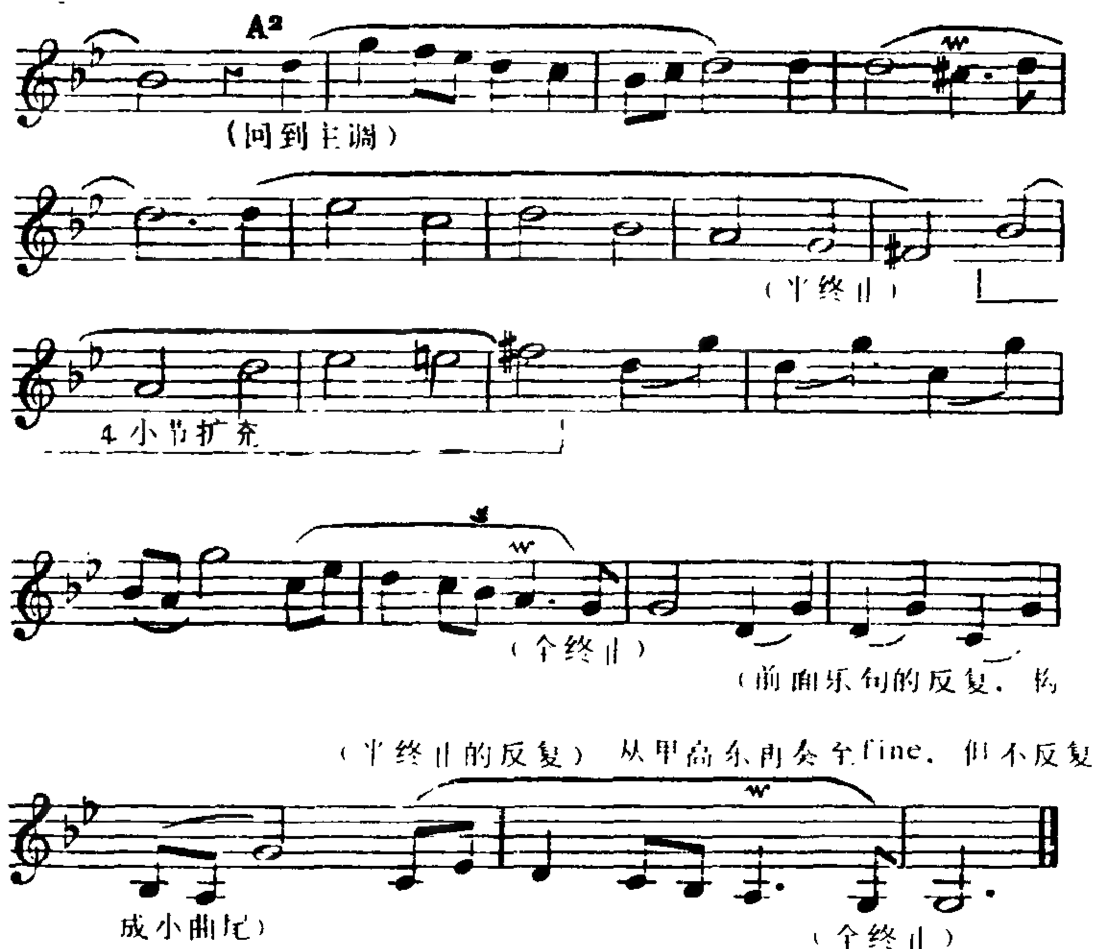




（主调半终止）







三声中部的对比性质　只要随便分析一下前面出现过的例子，就足以看出三声中部所显示出的对比性质；它所表现的乐意完全不同于前一段落。这就是我们所讨论的三声中部的本质，

“插部”　它实际上已变成了一个在作曲技术上被称作插部的部分。插部指的是一个包含一定长度和乐意的主题，这个主题仅出现一次，它具有经过和短暂的特点，并且主要是作为对乐章中占有更重要篇幅的其它部分的一个衬托和对照。

插部表示一个完全的乐思对比　这里值得强调指出，这种插部的性质，与单三部曲式的第二部分所引起的临时性的转折之间，有着重大的区别。单三部曲式的第二部分不过是在旋律外形上和调性上稍为自由地暂时离开音乐的主趣。在优秀的范例中，

它只是第一部分呈示过的短小乐思的不断的发展或扩大，而并不在特点和风格上脱离它，至少不会明显脱离它。而从大量作品的分析可以看出，在三声中部所表现的插部的对比则是鲜明和全面的对比。由此可见，插部总是标志着乐思的改变；它是一个具有自己个性的新主题——而绝不是前面的材料的派生和延续。抓住这一个事实是极为重要的，它使我们能够理智地和清醒地分析各种不同类型的器乐乐章。

“小步舞和三声中部曲式”的发展

对古典大师们的作品作一个回顾，我们就会看到，大多数按小步舞和三声中部曲式写成的乐曲，它的三个部分都是“自身完整的”，并且每一部分的结束通常都是停在自己的调性上，并有一个明确的完全终止形。由于在乐曲的每一个部分之间都有一个可感觉到的间断，所以乐思在全曲中的连续性是不明显的。但是，我们可以在贝多芬以及其他一些作曲家的作品中找到这样一些例子，其三声中部的后一部分引回到小步舞曲的第一部分时没有明确的终止形，①也正是由于在这两部分衔接处有计划地使用了上述这种引回的手法，作曲家就能够把小步舞和三声中部曲式的构思广泛运用于在风格特点和内容等方面都大大不同于原来小步舞曲的许多其它乐曲体裁——诸如夜曲、即兴曲、浪漫曲，以及其它抒情乐曲、奏鸣曲与交响曲的慢板乐章，以及结构上更高级的各种舞曲等等。

这种结构紧凑和连续性较强的曲式，可分为如下三个主要
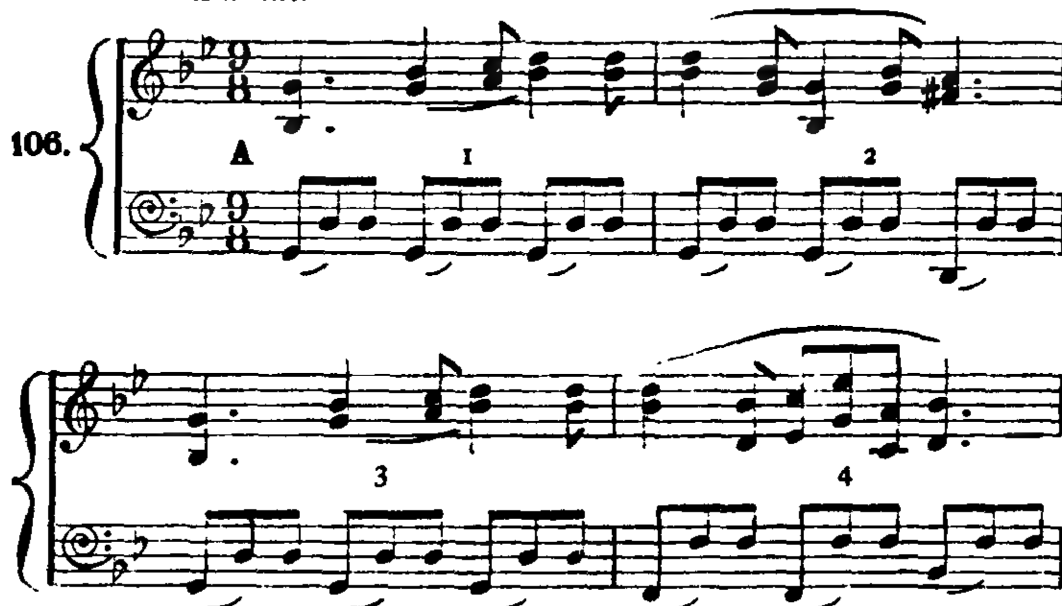
---

① 参见贝多芬《C大调钢琴奏鸣曲》（作品2之3）。
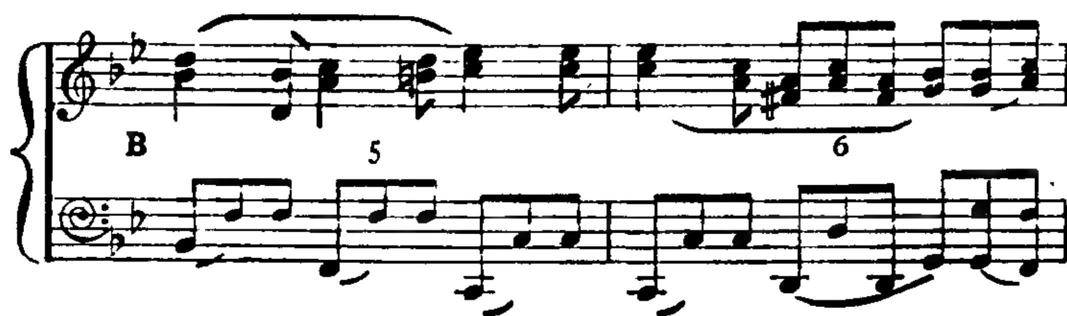
部分：
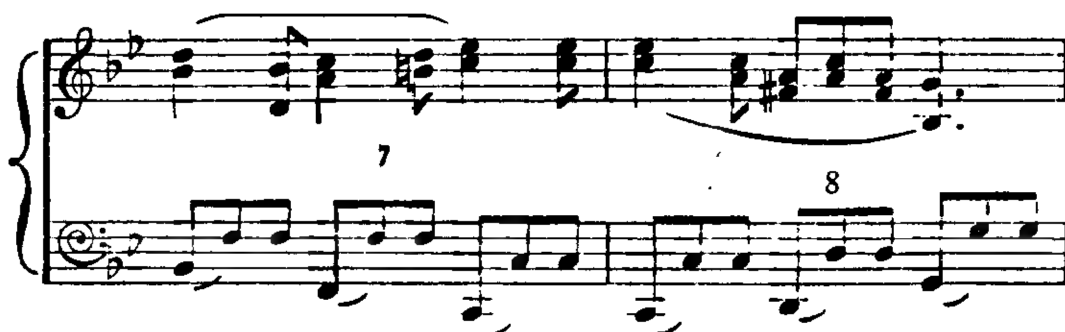
1	2	3
主要主题，常常是完整的三部曲式结构，通常以比较明确的终止形结束在它自己的调上（主调）。	插部，在性格和调性上形成对比。（它常常是一个完整的二部曲式和三部曲式。）这个插部没有明确的终止形，但它导向——	主题的再现（常常作紧缩处理），在这之后常常加上一个曲尾，在曲尾中可能暗示或回顾主要主题（或甚至插部主题）。
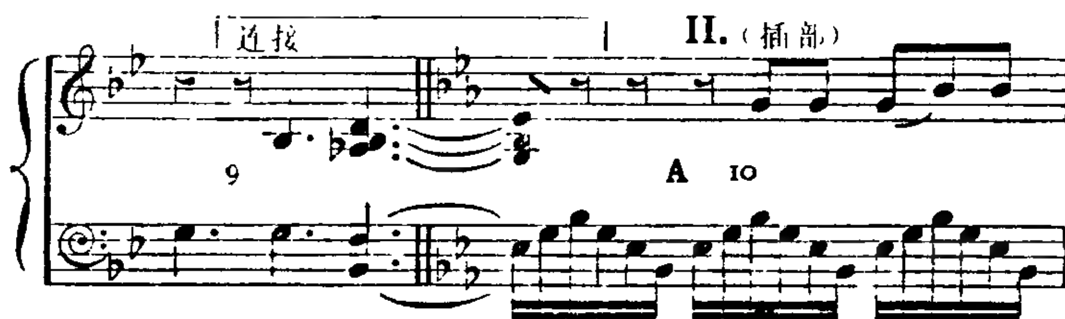
贝多芬《G大调钢琴奏鸣曲》（作品79）中的Andante可以作为这种曲式的一个较简明的例子：①
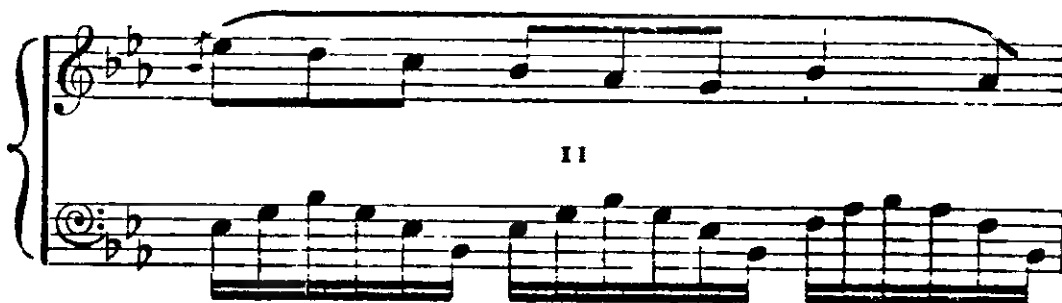


① 这三个主要部分用罗马数字标记。


B
5
6


7
8


连接
II.（插部）
9
A
10


11

12

tr

13

tr

15 （阻碍终止）

16
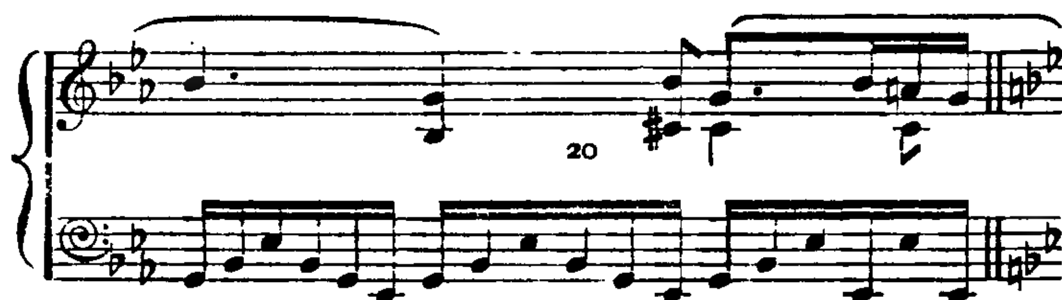
（乐句的扩充 . . . .）

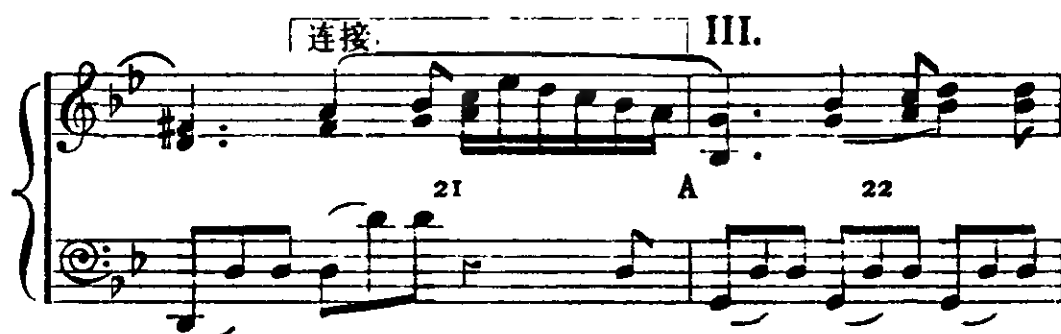
B
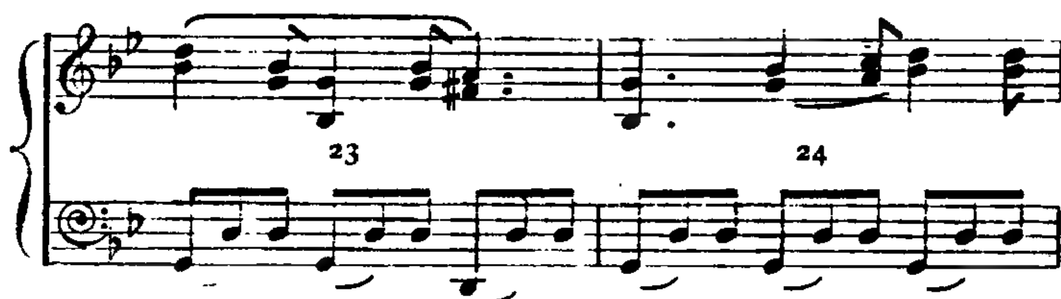
17
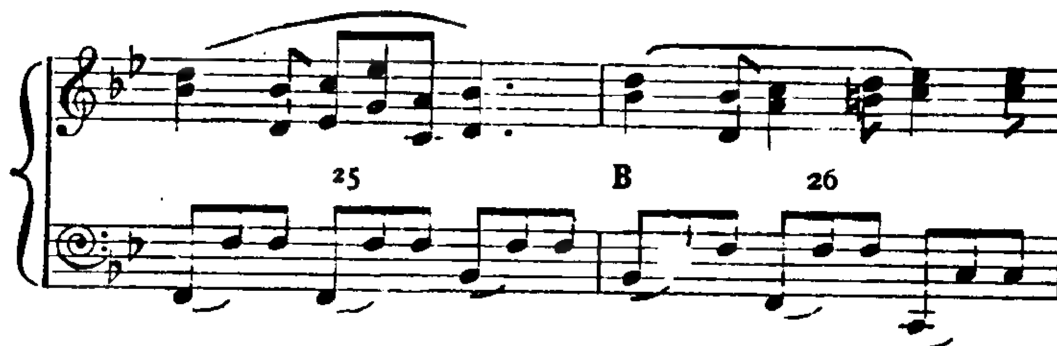
18
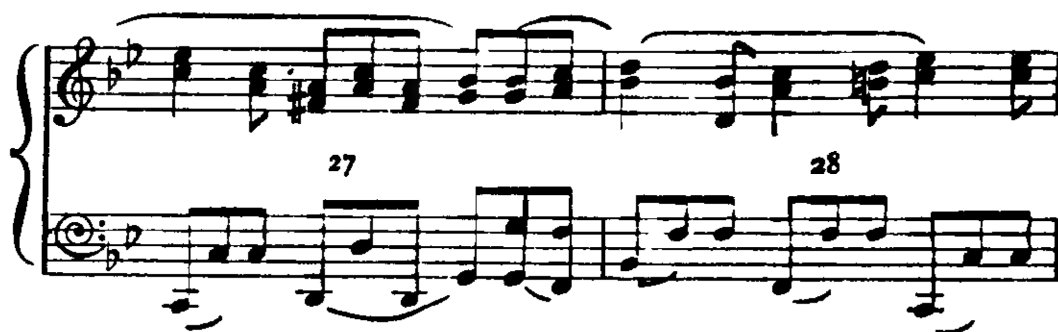
19
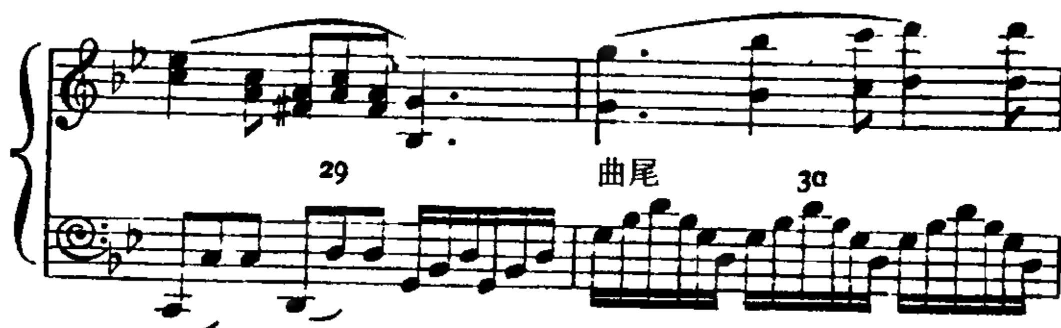

20
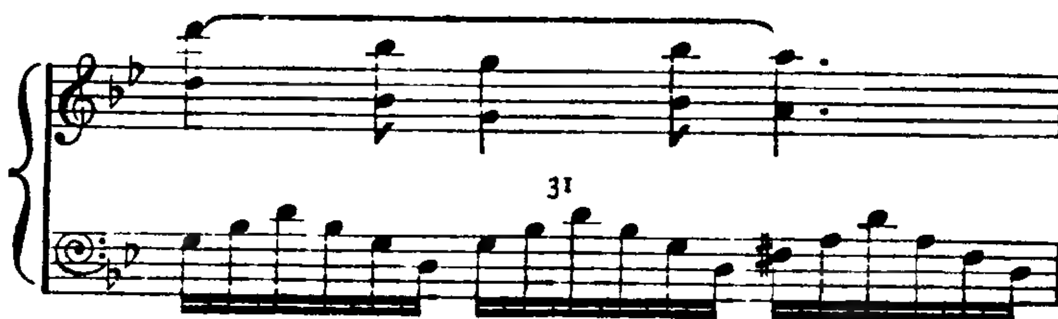

连接
III.
21
A
22
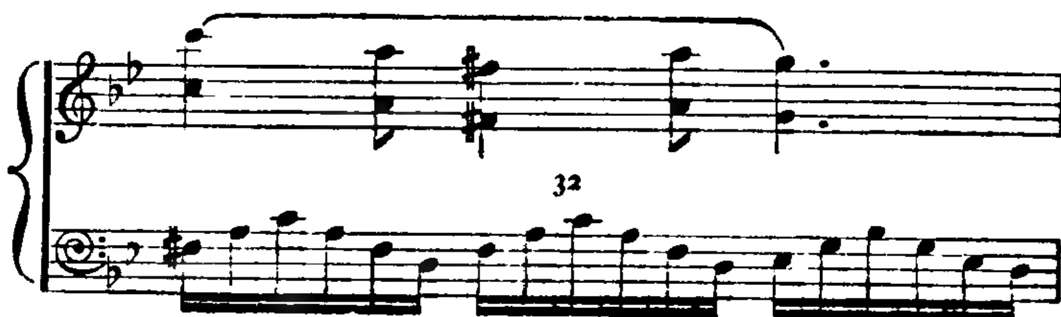

23
24
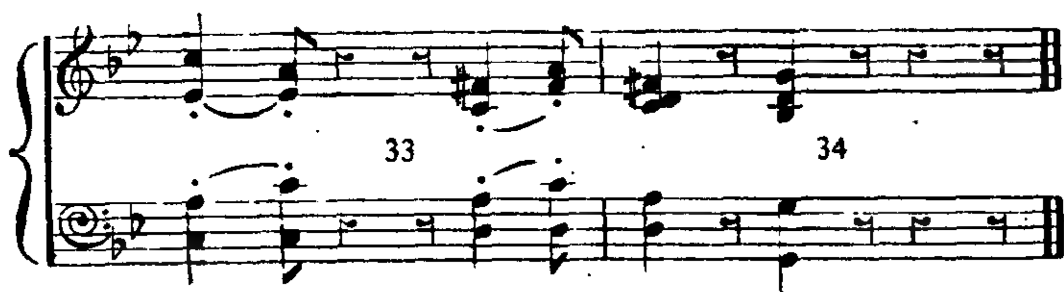

25
B
26


27
28


29
曲尾
30


31


32



这里，乐章的每一个部分都是二部曲式结构（即由两个完整乐段构成）。① 第一部分在第 8 小节正常地结束于主调上，然后通过小节的过门进入插部（开始于第 10 小节的♭E 大调上）把两个主题连在一起。可以看出，插部没有结束在自己的调上，而是在第 21 小节进入了 g 小调——这个乐章的主调——的不完全终止形。然后，原来的主题在第 22 小节准确地再现，和乐曲开始时一样。后面有一个曲尾（30 至 34 小节），作为整个乐曲的结束，这曲尾根据第一个主题的乐思写成。

结　论　总之，从以上所述，可知要创作一个比那种短小乐曲（已在第八、九和十章中讨论过）规模更大、更有份量的乐章，其最简易和最自然的方法就是在已有的二部曲式或三部曲式之外另加一个结构类似、但性质上是对比的部分。这种方法的结果，首先产生了为古典大师们所惯用的小步舞和三声中部，即通常称作“小步舞和三声中部曲式”。我们还看到，这种曲式还经常运用于那些在风格上与小步舞曲极不相同的乐曲上。而更值得注意的一点是，它已成为一种更紧凑、连续性更强的结构的基础。在这里，三个主要部分（1）主要主题、（2）插部、（3）主要主

① 应注意的是，第一部分中的乐句都是两小节长度，而第二部分第一段中的乐句都是三小节。

题，它们之间每一部分都自然地导向另一部分，这样，就表现出较大的连续性和灵活性，并且也因此而更适合于许多其它类型的作品，在这些作品中，小步舞和三声中部曲式那种三个部分明显分开的处理方式，即使不是完全用不上，也是很不可取的。

插部的曲式　这些类型的每一种都可以概括称之为"插部"，因为在两个主要主题之间，这个具有对比因素的中间部分仅仅出现一次。因此，凡是具有这种结构的作品，我们都可以很合适地称它为"带一个插部的乐章"或"含插部乐章"。

所有各学派的器乐作曲家们的作品中，都充满了这种含插部性的乐章。在这些作品中，我们所提出下面这些有利于学习的范例：

(1)《C 大调奏鸣曲》(第 2 首）中的"Andante cantabile"——莫扎特

(2)《D 大调奏鸣曲》(第 13 首）中的"Adagio"——莫扎特（在第 247 和 248 页上有它的分析）

(3)《♭E 大调奏鸣曲》(作品 7）中的"Largo"——贝多芬

(4)《D 大调奏鸣曲》(作品 28）中的"Andante"——贝多芬

(5)《♭A 大调即兴曲》(作品 142 之 2）——舒柏特

(6)《A 大调波兰舞曲》(作品 40）——肖邦

(7) ♭A 大调、♭G 大调和♯c 小调即兴曲（作品 29、51 和 66）——肖邦

(8)《大卫同盟》(第 7 首）——舒曼

(9)《新曲集》(第 2、4 和 7 首）——舒曼

(10) 钢琴与弦乐三重奏中的慢板乐章——门德尔松

(11)《册页》(作品 28 之 3）——格里格

(12)《钢琴小曲》(作品 118 之 2、3 和 5)——勃拉姆斯等等。

现在学习者遇到各种乐曲，它们或明确地类似单纯的小步舞和三声中部的乐曲，或类似按这种曲式的结构派生出来的更高度发展的变体，学习者对于其曲式结构的确定应该是不会有什么困难的了。

第十二章　三部曲式的发展（续）

古回旋曲或简单的回旋曲

在曲式的发展上，我们发现一个和上文讨论过的那些曲式并行发展起来的、“与三部曲式同血统的后代”，即回旋曲。①

回旋曲的起源　关于回旋曲的起源有两种说法，一种说法认为，回旋曲起先是“一种舞曲，其音乐是用来演唱的，在唱的同时，人们互相手拉着手围成一个圆圈而舞蹈。音乐以合唱开始，继之是某一舞蹈者的独唱，在这之后合唱作为副歌重复出现，其它的独唱再接下去，在每一次独唱之后都重复一次合唱。合唱部分叫做“回旋曲”，而各个不同的独唱叫做“对句”。②

另外一种说法认为，回旋曲产生于“一种普通的歌曲形式，这种歌曲的歌词每段各不相同，并且在每段后面固定出现一个相同的合唱部分；这种合唱在作曲技术上被称作“颂歌”，它在游吟

① 回旋曲（英文rondo，法文rondeau）意即“旋转”，它仅仅说明这类乐曲的结构，而并不说明它们的性格。关于这一点，一些音乐术语字典只提供了一些不值得信赖的解释，这个词不止一次地被描写成“一个通常的$\frac{2}{4}$拍或$\frac{6}{8}$拍写成的欢快的乐章”。确实，一些回旋曲在格调上是欢快的，甚至是得意洋洋的——尤其是那些二流作曲家，如狄亚贝里、库劳、卡尔克布兰纳，以及一大群能力较低的作曲家们所写的那些回旋曲。这样的回旋曲常常乐趣索然，并且正是由于这类作品（有时尽管把它们称作回旋曲，而实际上根本就不是回旋曲）才产生出这种对回旋曲的错误理解。

② E.普劳特教授的《应用曲式学》第六章。

诗人时代受到普遍采用。”①

回旋曲式的普遍应用　暂且不论哪种说法对。我们发现，回旋曲式经常出现在像吕利(1633——1687)、库普兰（1668——1733)、拉摩（1683——1764）这些作曲家的古钢琴作品中，并且偶尔也出现在J.S.巴赫的这类作品中。从那时以来，回旋曲在被承认的艺术形式中就保留了它的地位，并且不断地经历了某些细节上的变化，这些细节将在下文适当的地方谈及。

回旋曲的主要构思　回旋曲的标志一直是：它的主要主题至少出现三次，主要主题乐思的各次出现被或多或少②和它形成对比的经过段落所隔开。这样，像回旋曲这个名称所说明的（参看137页上的脚注)，在每一次转折之后，主要主题又“循环出现”。因此，它的结构实际上就是三部曲式结构的扩展，这一点可以通过下面的公式看出：

$$A.\ B.\ A^2.\ C.\ A^3.$$

在这里A代表主要主题（重新出现时作为A^2和A^3)，而B和C是和它形成对比的两个部分。

在较早的回旋曲中，例如库普兰的一些回旋曲，这些中间部分只是少许离开一下主要乐思，并且很少和主题材料形成明显对比：

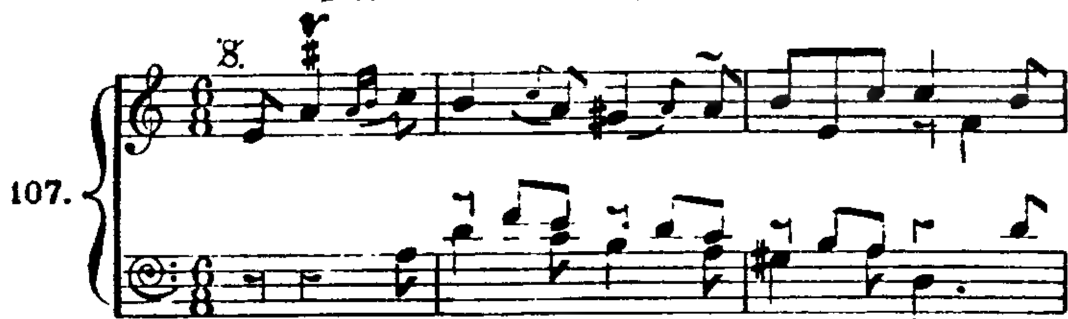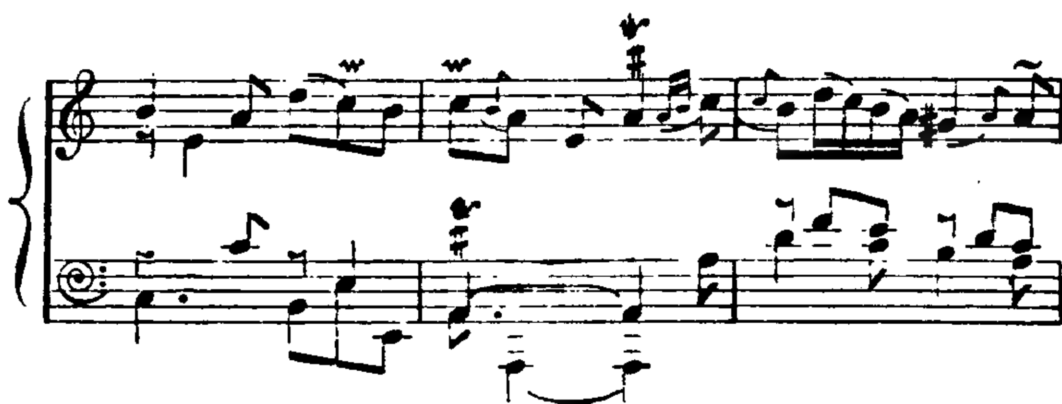
---

① 见W.H.哈都的《奏鸣曲式》第九章。同一作家继续说到，“在西班牙，歌唱家们仍然惯于到酒店聚会，先合唱，然后把吉他挨个传递，每个人即兴演唱一段独唱，每一段独唱后面再跟着合唱，这样可以让下一个'即兴演唱者'得以从容地考虑他的韵脚。”
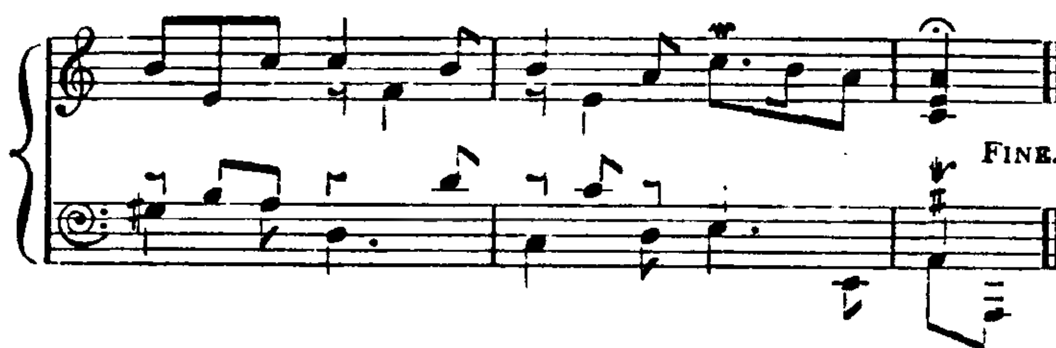
② “或多或少”这个形容词是经过仔细考虑后才使用的：因为在最早期的一些回旋曲的例子中，这些经过段落的独立性是很差的。

回旋曲（或主要主题）　　F．库普兰：回旋曲《温柔的芳松》
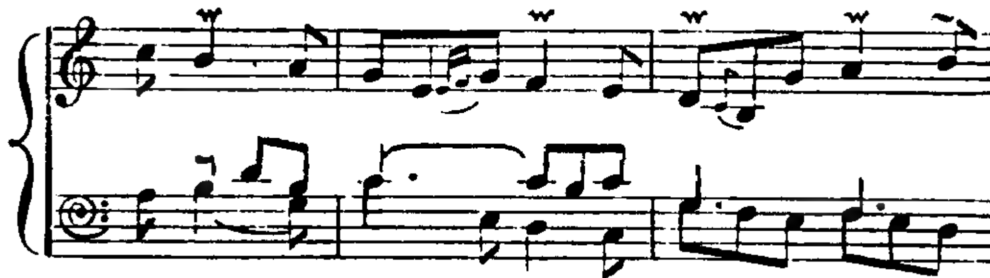
107.

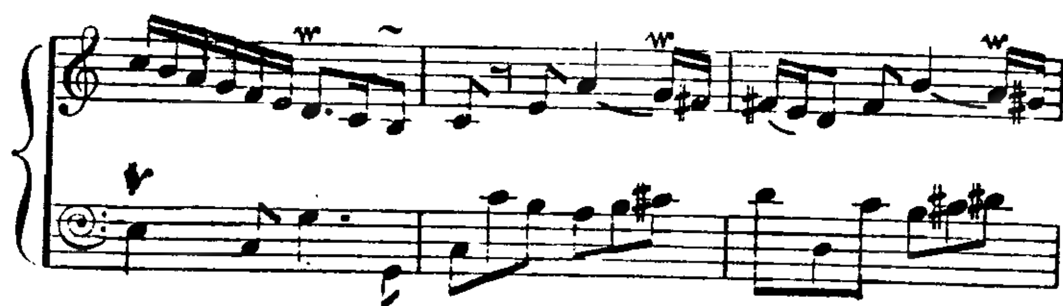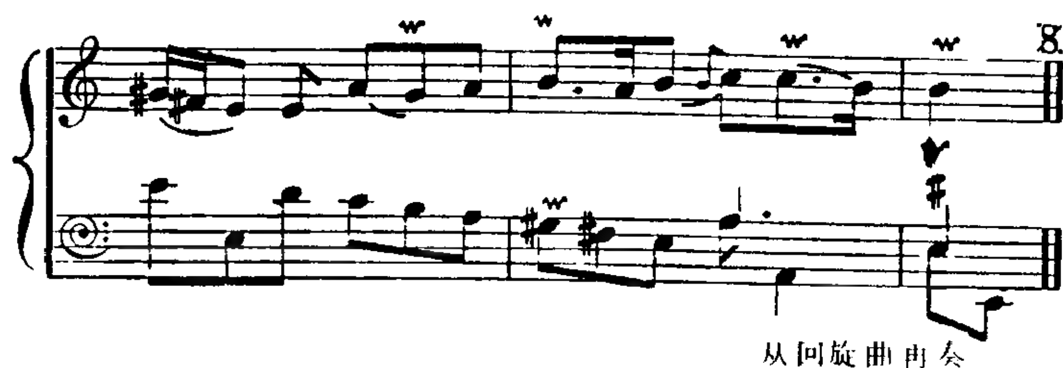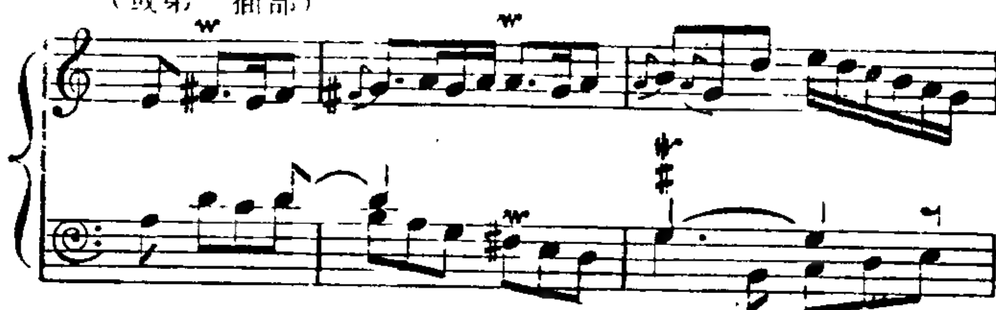






第一对句
（或第一插部）
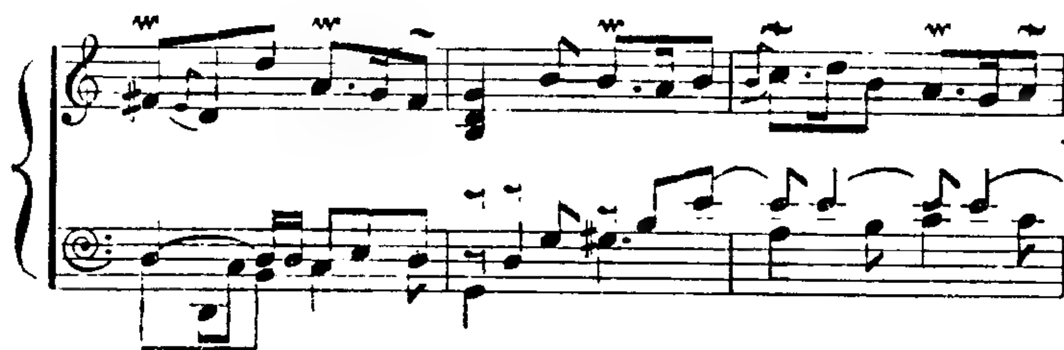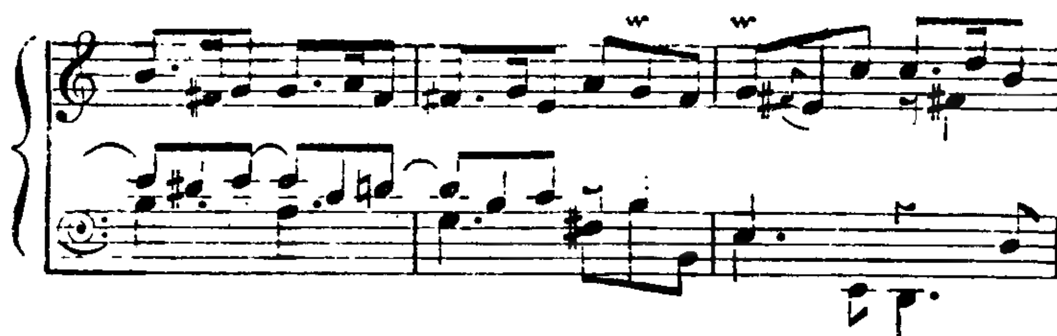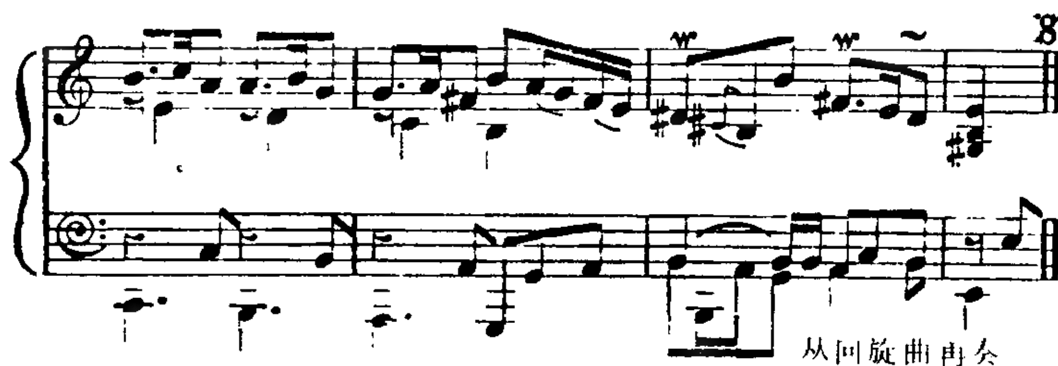






第二对句
（或第二插部）
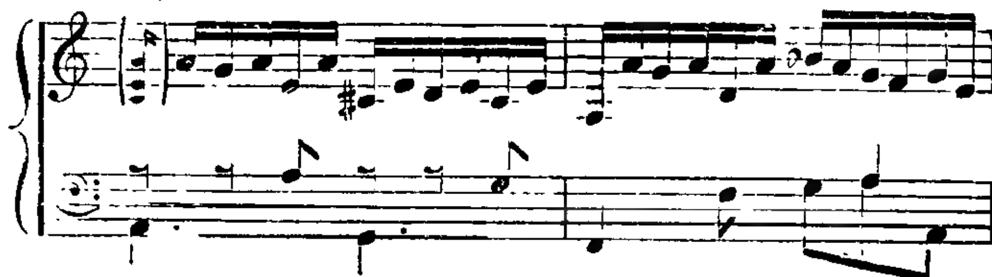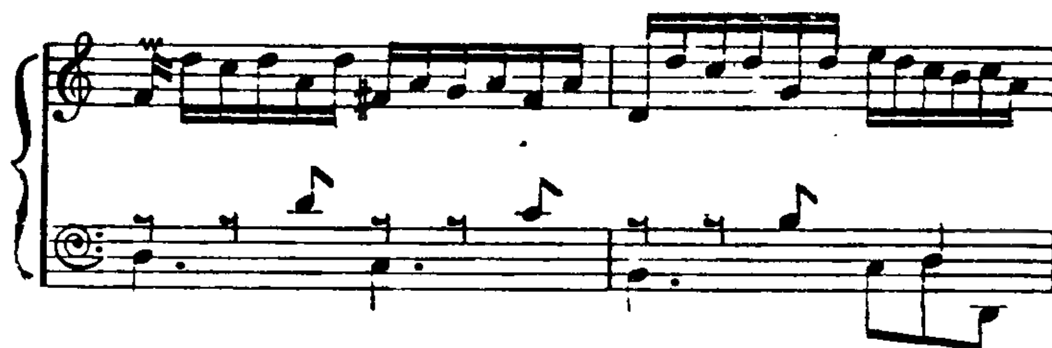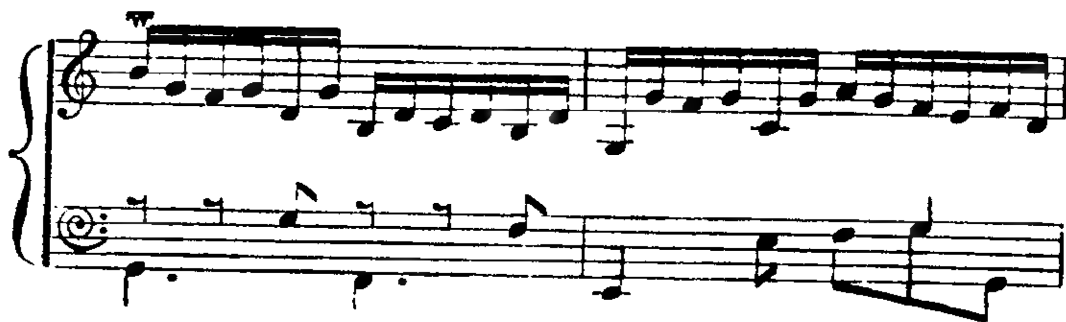






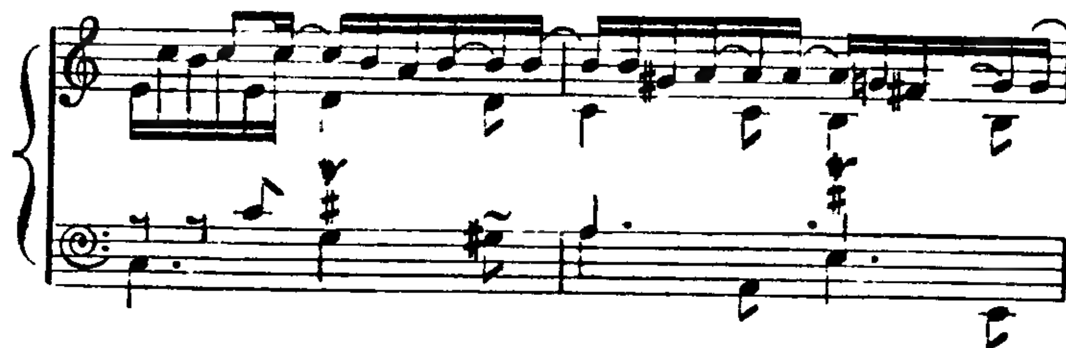


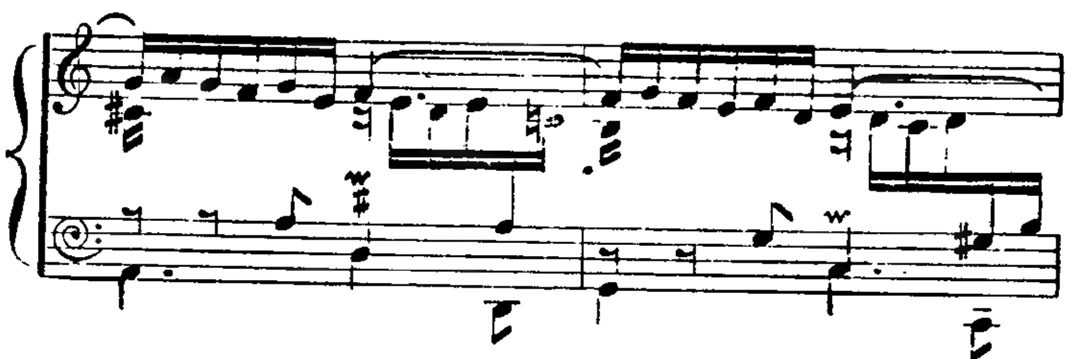
第二对句
（或第二插部）
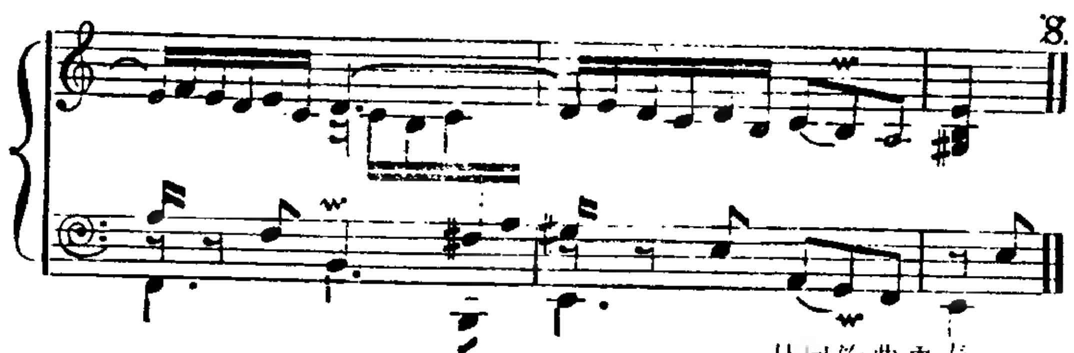











从回旋曲再奏

在这个小回旋曲中，前面两个“对句”（即，出现在主要主题的三次呈述之间的两个经过段）的对比性不强，除了在调性上的对比——第一个经过段明显地从关系大调开始，而第二个经过段转调相当自由，它经过了G大调、a小调和e小调。第三个“对句”却采用不停流动着的十六分音符引出了一个全新的乐思，通过这种具有特性的变化，加强了主要旋律最后再现时的效果。我们发现，由于这首作品每个部分在结束处都出现了强烈的终止，从而使各个部分都更加显而易见。①

明显对比的插部　　但是，回旋曲式发展了——特别是海顿和莫扎特所写的回旋曲——用来隔开主题出现的经过段也开始具有真正的插部的性质，与主题形成明显的对比——在性格上以及在调性上，我们并且发现，18世纪下半叶的回旋曲通常都是以下面的结构写成的，这种结构就是一般所说的古回旋曲式（或简单的回旋曲式）：

A.主要主题，出现在主调上（常常是一个完整的二部曲式，有时也用三部曲式）。

B.插部，出现在关系调上（也有可能是一个完整的二部曲式或三部曲式，但并非一定这样）。

A^2.主要主题（完全的或仅仅是部分的）。

C.第二插部，出现在另一个关系调上。

A^3.主要主题（最后一次出现，通常是完全的）。

尾曲（可有可无）。

带有两个三声中部的小步舞曲近似于古回旋曲　　从这里我

① 我们可以在巴赫的c小调第2号组曲中，找到一个优美的回旋曲的例子，和这一首以及当时的其他一些回旋曲一样，它提供了许多结构上的特点。

们可以看出，海顿、莫扎特时代的古回旋曲式，在第十一章中所阐明的插部原则中，就具有了它的基本构思。实际上，带有两个三声中部的小步舞曲的例子并不少，① 由于带有两个三声中部，使小步舞和三声中部曲式非常近似于古回旋曲式。

我们可以把下面的结构图式和前面的图式进行比较：

A.小步舞 | B.三声中部 I. | A^2.小步舞的再现 |

C.三声中部 II. | A^3.小步舞的第二次再现。|

但是，由于带有两个三声中部的小步舞曲必然更长，两次小步舞的全部再现也较乏味，因此它并没有成为受人喜爱的艺术形式。在回旋曲中，这些缺陷通过下面两点得到弥补：(1) 使每部分简洁、集中；(2) 对主要主题的各次再现进行不同的处理。

为使回旋曲具有更大的连续性所作的努力 为了使回旋曲具有更大的连续性，作曲家们常常作出一定努力（并不总是很有系统的），在插部与主题之间使用一个连接句，这样插部与主题就不会断然分开。

贝多芬《G 大调钢琴奏鸣曲》（作品 79）中的“Vivace”乐章给我们提供了一个很好的古回旋曲的例子。它是这位大师的作品中，这种曲式结构的寥寥无几的范例之一，因此显得格外有趣。② 大多数学习者都会有一套贝多芬奏鸣曲全集，所以下面仅仅写出这个乐章的旋律轮廓就可以了：

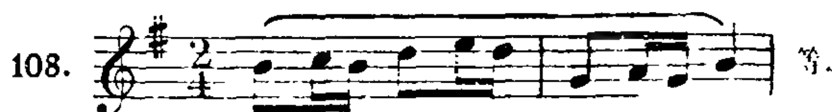
A.主要主题，G 大调，包括两个乐段（1 至 16 小节，反复

---

① 特别参看贝多芬的长笛、小提琴和中提琴三重奏（作品25）。舒曼在他的♭B大调和 C 大调交响曲、以及他的钢琴与弦乐五重奏（作品 44）的诸谑曲中，也都用进了两个三声中部。

② 贝多芬几乎总是采用较现代的回旋曲写法，通常称作奏鸣回旋曲。（见第十七章）

一遍)：



两小节连接句，根据主要主题的动机写成（16 至 17 小节)。

B.第一插部，e 小调，一个乐段（18 至 24 小节)：
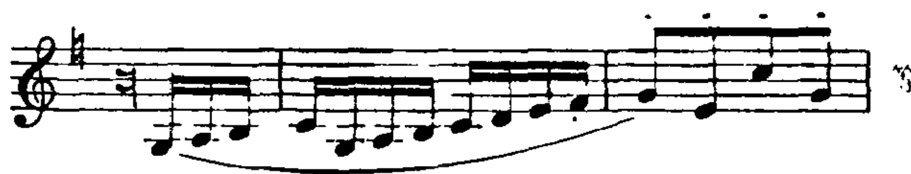


连接句，或过渡段落，根据主要主题的动机写成（24 至 34 小节)。

A².主要主题在主调上再现（35 至 50 小节)，伴奏声部和原来不同，没有反复：



C.第二插部，C 大调，一个乐段，乐段之后有一次装饰性反复（50 至 66 小节)：
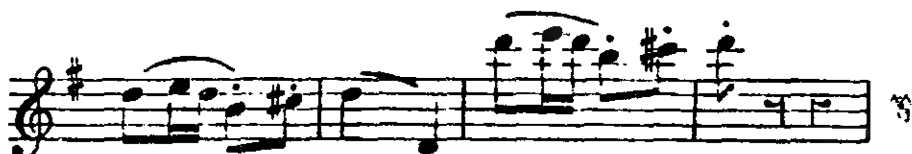


连接句，根据主要主题的动机写成（67 至 71 小节)。

A³.主要主题在主调上再现，伴奏声部和原来不同，后来旋律外形也有变化（72 至 95 小节)：



曲尾，根据主要主题写成（96小节至结束），开始是这样的：



古回旋曲被奏鸣回旋曲所取代　自贝多芬时代以来，古回旋曲的主要特点和通常称作奏鸣曲式的结构，被巧妙而有趣地结合了起来，并且逐步形成一种新的结构形式，通常称作现代回旋曲，或奏鸣回旋曲。

被门德尔松称赞为所有回旋曲中最完美的莫扎特的《a小调钢琴回旋曲》，以及贝多芬《C大调钢琴奏鸣曲》（作品53）伟大的“终乐章”，是两首非常壮观的古回旋曲的例子，都很值得我们仔细研究。① 舒曼的《阿拉伯风格》给我们提供了另一个有趣的例子。在后面的篇章中，我们还要进一步研讨规模较大的现代回旋曲式或奏鸣回旋曲式，它和奏鸣曲式或第一乐章曲式的关系也将会更清楚地为我们了解。

---

① 也可参见第十九章，第250至251页。

第十三章　三部曲式构思的发展(续)

奏　鸣　曲　式

奏鸣曲或交响曲的第一乐章　　乐曲中三部曲式构思的最高表现形式有几个名称：(1) 奏鸣曲式，(2) 第一乐章曲式，(3) 奏鸣快板曲式。各个名称实际上都起因于这一点，即150年来的奏鸣曲和交响曲中，至少有一个乐章用这种曲式写成，几乎没有例外。又因为这个乐章通常是开始乐章，所以也常称作“第一乐章曲式”。

奏鸣曲的主要特征　　这里谈谈这一点是有益的，即从海顿的时代起，奏鸣曲这个词是用来指一件乐器独奏或两件乐器配合演奏的作品，由两个或更多的乐章（通常三个或四个乐章）组成一个连贯的整体，但其中精心贯穿了对比的因素。因此，如果一首奏鸣曲有三个乐章，第一乐章一般是内容上和篇幅上较重要的快板乐章，第二乐章是一个富有表现力和抒情性的慢板乐章，而终乐章又是快板乐章。如果奏鸣曲有四个乐章，则所加的乐章往往是小步舞和三声中部，或是谐谑曲，其位置常在慢板乐章与终乐章之间。当一部这种结构的作品是为两件以上乐器写的，就很奇怪地不再叫奏鸣曲，而是根据所用乐器的数目叫做三重奏、四重奏、五重奏等等了。这种名称的改变简直没什么理由，只能说是由于习惯，因为大师们的三重奏、四重奏等除了名称而外一切都与奏鸣曲一样。当奏鸣曲是为管弦乐队而写时就叫做交响曲，为乐队与一件或几件独奏乐器而写时就叫做协奏曲。

注意——奏鸣曲和交响曲的历史将在第二十五章较详细地论述。

参考第九章，学习者将会回想起古典大师的小步舞曲等作品中所用的单三部曲式，它可以表示为下列程式：
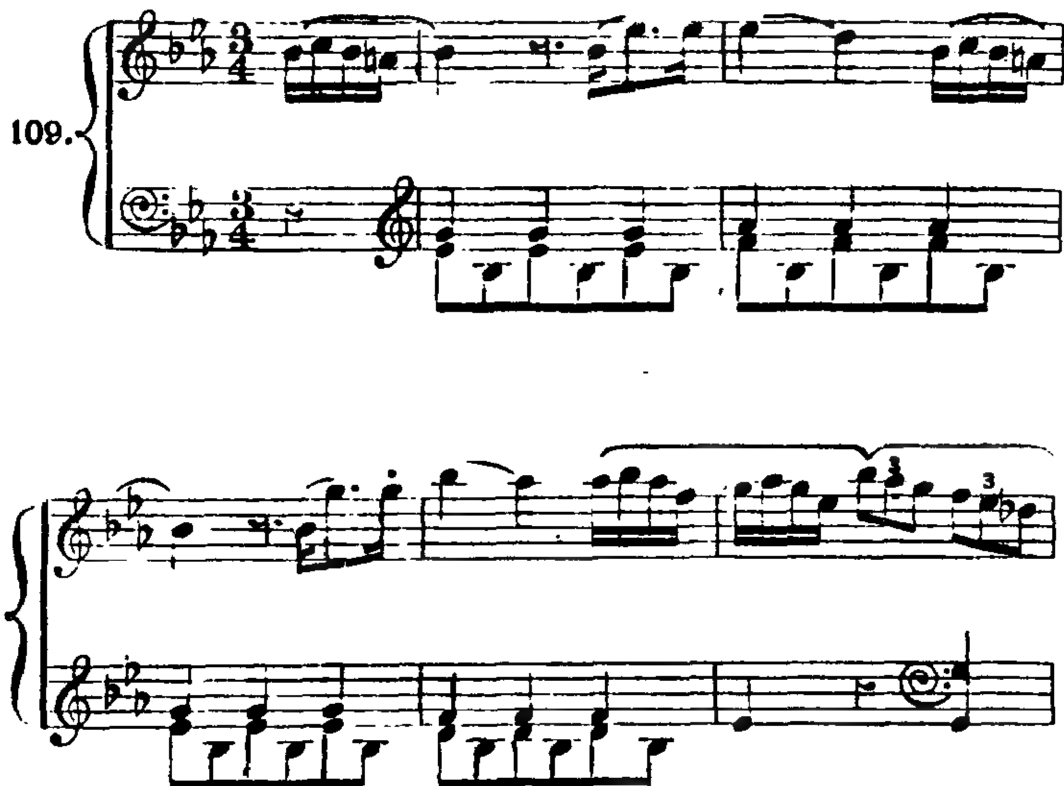
$$A :\|: B — A^2 :\|$$
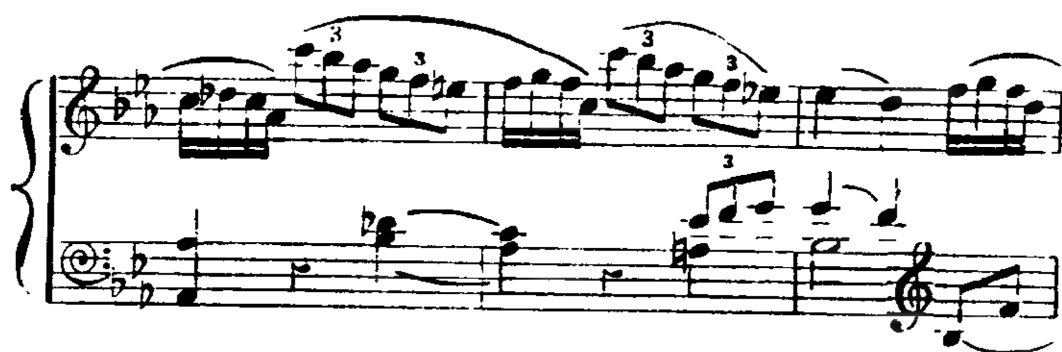
三部曲式乐章第一部分的再分　在大师们的一些更为复杂的乐曲中，开始的乐段 A 被再分，粗略地说被分成了两半——前半部分明确地在主调上，后半部分也很明确地在属调上（或在其它关系调上）。
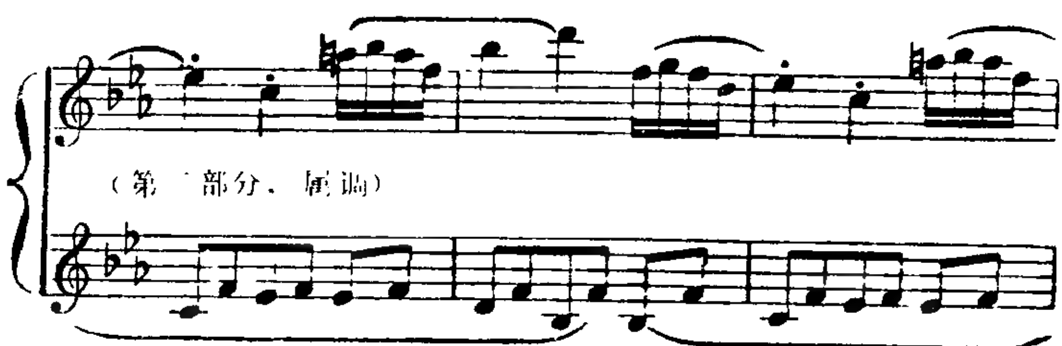
并且，当这个乐段作为 A^2 再现时，后半部分不再出现在属调上（像在开始乐段中那样），而是全部转到主调上。莫扎特♭E大调钢琴奏鸣曲（第 9 首）中小步舞曲的三声中部很好地说明了这一点：
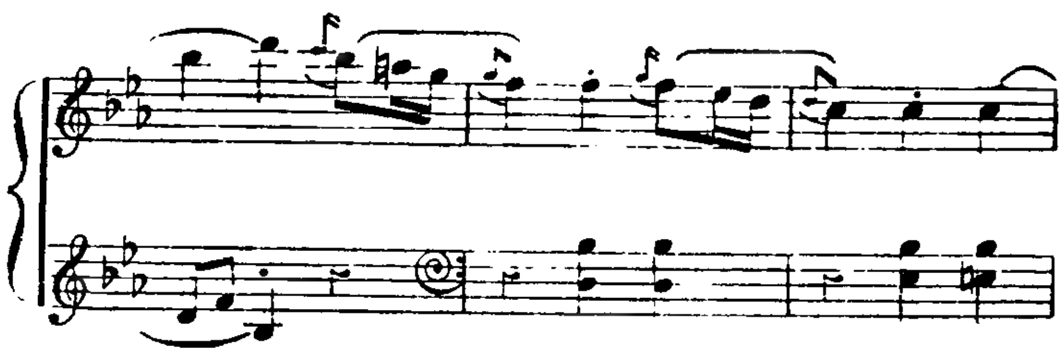
莫扎特：《♭E 大调钢琴奏鸣曲》　第 9 首　中的小步舞曲
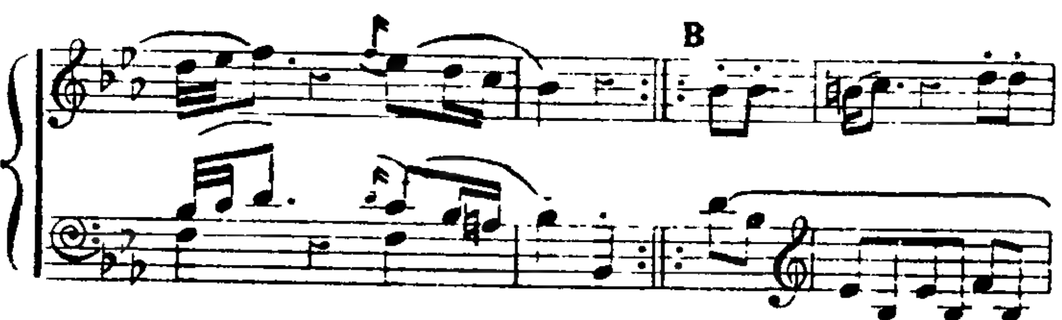
A（第一部分，主调）
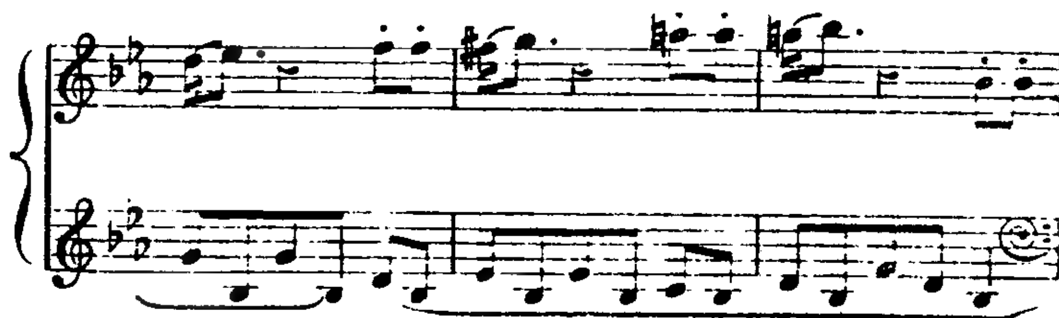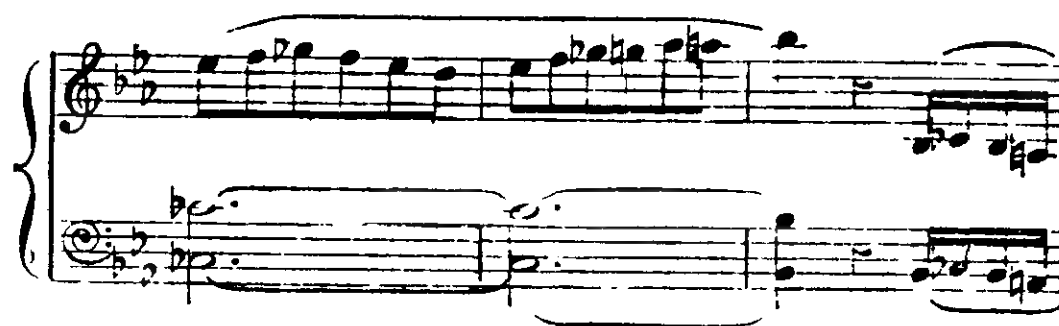



3
3
3
3
3


（第二部分、展调）
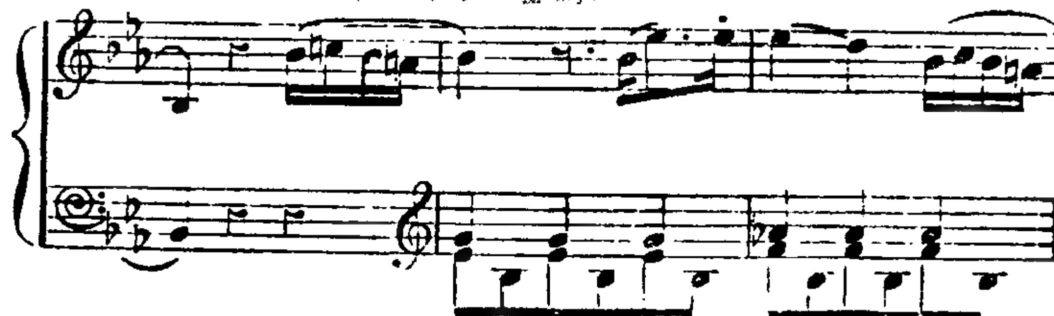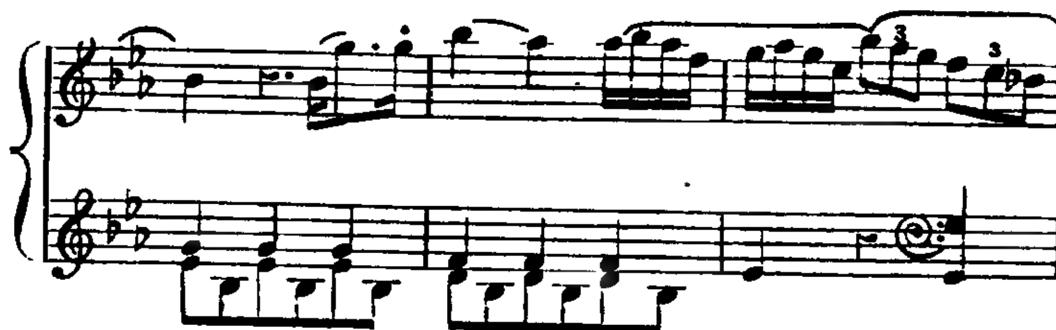



B
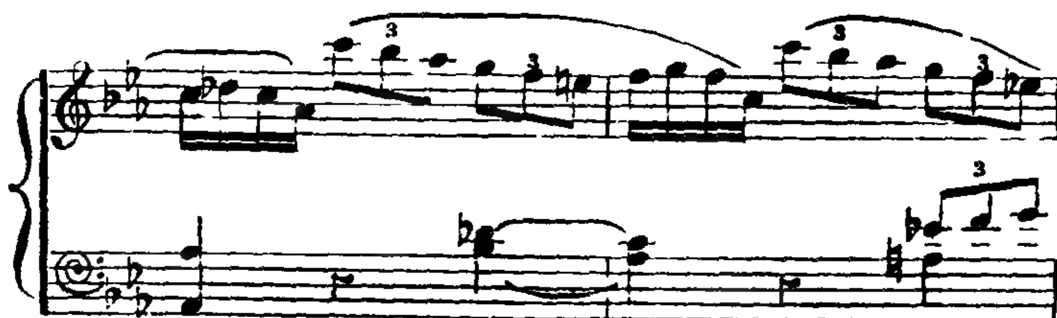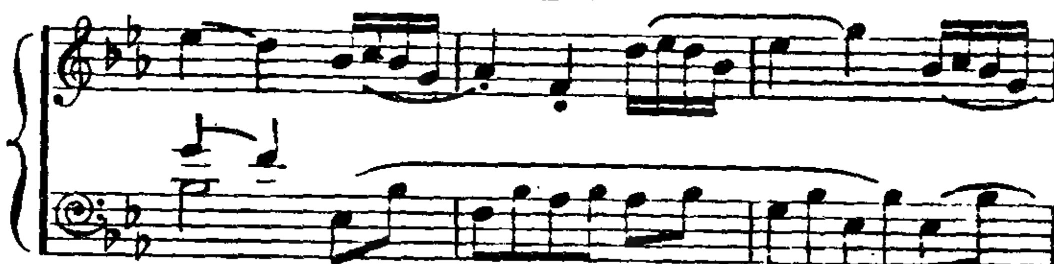




A^2（第一部分，主调）
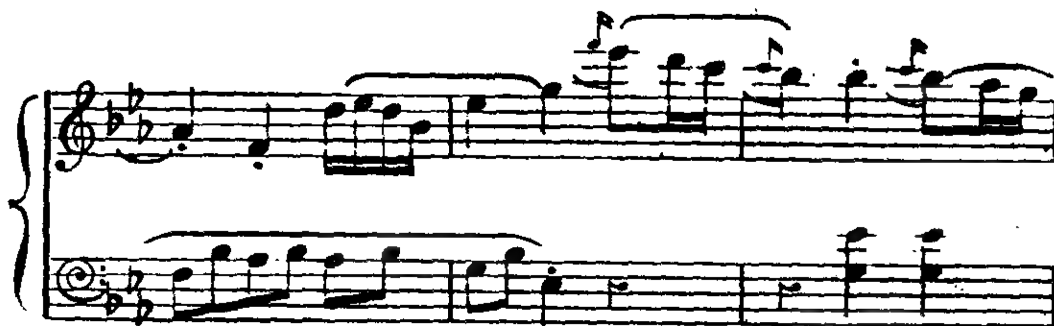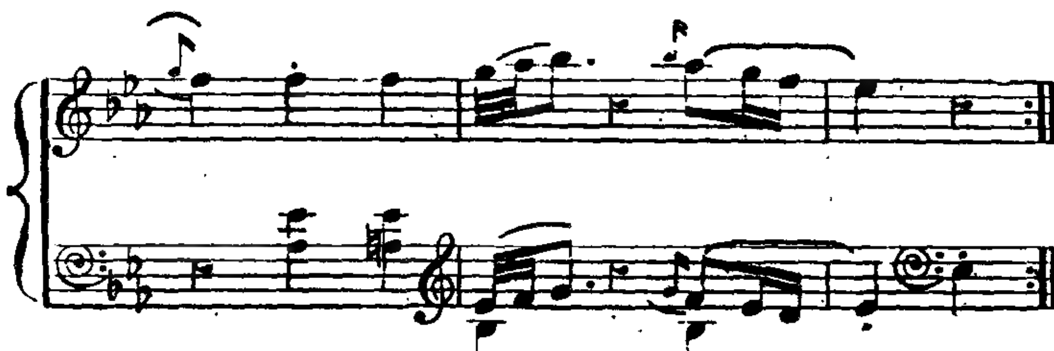






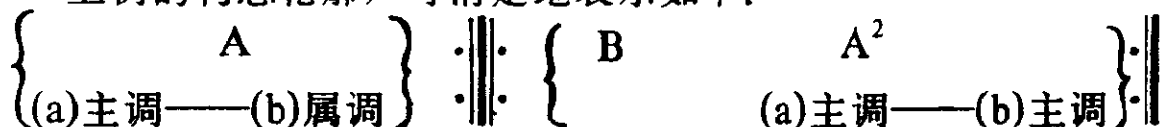
（第二部分，主调）







上例的构思轮廓，可清楚地表示如下：
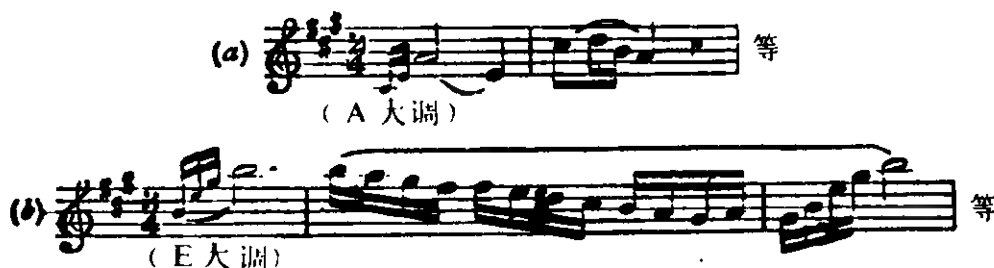


运用两个主题 把第一部分分为两小部分的这种再分是非常重要的，因为它体现了——在小曲子的规模上——“第一乐章曲式”的一个最显著的特征，即在第一部分运用两个调性相对比的（常常用主调与属调）、性质截然不同的主题，在第三部分再现时，第二个主题转入主调。

在前面的莫扎特小步舞曲中可以看到，虽然第一部分的两半在调性上对立，然而它们在旋律上显示出相互的联系。在更复杂的“第一乐章曲式”中，由于其更大的篇幅和相应地需要更多的变化，作曲家们就使第二个主题既在调性上构成对比，又在乐思上有更为显著的改变。①

主题的对比 例如，假如其第一主题风格是刚健、热情的，第二主题就可能呈现一种比较宁静、温柔的情绪，以作为对第一主题的调剂，由于这种对比，使第一主题的效果更加突出。

此外，以上所举小步舞曲第二部分（B）——与大部分这样的作品一样——虽然着眼于转折，但其作用不过是引起听众要求再现第一个乐思作为第三部分（A^2）的愿望。

① 甚至在某些较大型的小步舞曲中也可见这种情况，特别参见莫扎特A大调钢琴奏鸣曲（第12首）的小步舞曲，其中第一部分的两半在乐思上有十分明显的对比：



第一部分乐思的发展　但是，在某些奏鸣曲，特别是贝多芬的奏鸣曲中，一些取自第一部分的动机，明确地在第二部分中得到发展。这一点与“奏鸣曲式”有着非常重要的联系，因为后者的第二部分应该，并且几乎总是在不同的调性、节奏、配器等条件下，用新的面貌来展示第一部分的乐思的。

因此，A:‖: B——A^2 :‖简单程式，就变成了第一乐章曲式的更大规模和更复杂的构思：

A	B	A^2
第一主题（主调）导入 第二主题（属调或其它关系调）	A段乐思改变了调性、节奏等状态的展示。	第一主题（主调）导入 第二主题（主调）可能有曲尾

奏鸣曲式的三个部分　A，B和A^2这三个主要部分，通常分别称作呈示部，展开部（或自由幻想）和再现部。

呈　示　部

（第一主题与过渡段）

两个主题的特征　根据前面的论述，我们可以获悉这一点，即奏鸣曲式乐章的呈示部即已显示了整个乐章的主要素材，其余两部分，即展开部与再现部，分别发展和再现这些素材。现在必须说一下这两个主题的特性（结构上的和美学上的）实际上占据整个呈示部。已经说过，这两个主题在调性和风格上是形成对比的。第一主题总是在主调上，通常具有强烈和鲜明的特征，

易于为听众所掌握，这样也就有利于后面的展开。
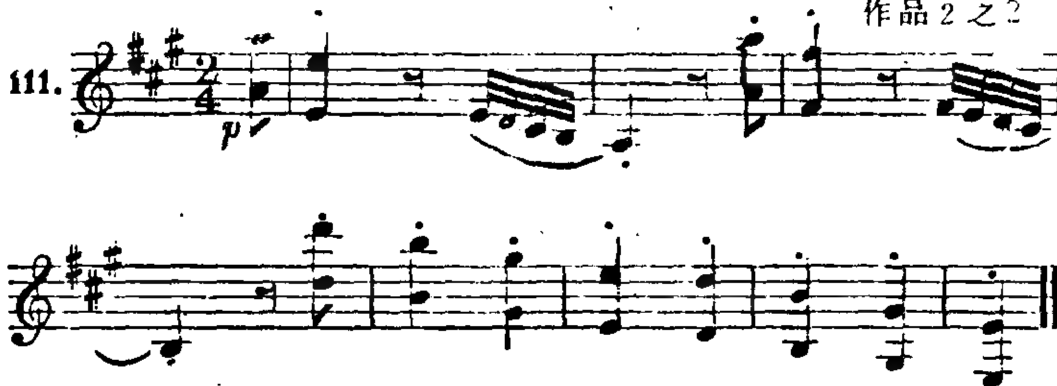
第一主题 我们发现自海顿以后，作曲家们与日俱增地将一个乐章的精华集中在第一主题上，第一主题一般都不是较长的旋律，而是一些抓住听者心弦的精练和简洁的音调。①

以下各例将证实这一事实：

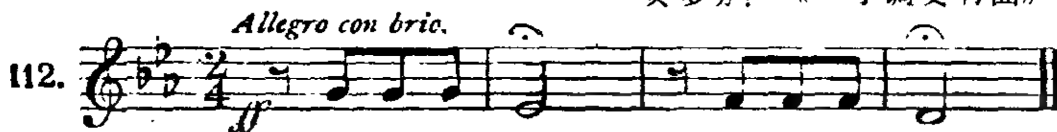
莫扎特：《C小调钢琴奏鸣曲》 第18首



贝多芬：《A大调钢琴奏鸣曲》
作品2之2



贝多芬：《C小调交响曲》
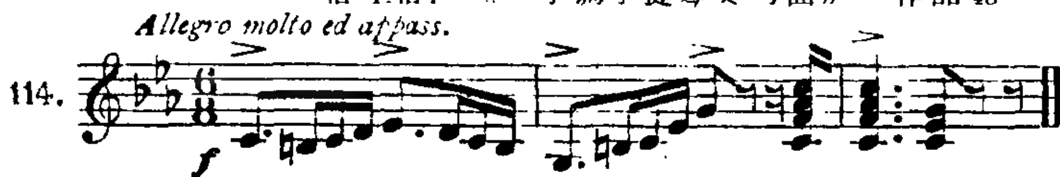


Allegro ma non troppo. 舒曼：《C大调交响曲》
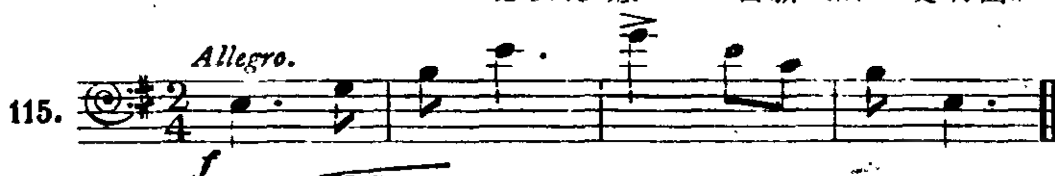


---

① 在所有作曲家中，贝多芬奏鸣曲、交响曲等的第一主题也许是这种特征的最好的范例。
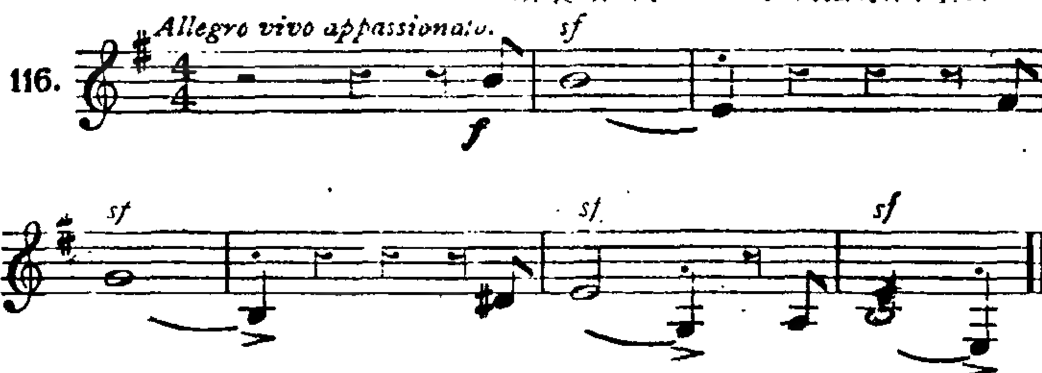
格里格：《c小调小提琴奏鸣曲》 作品45



德沃扎克：《"自新大陆"交响曲》



斯美塔那：《e小调弦乐四重奏》



第一主题体现主调　哈都说得好：主题的"结构功能"是"呈示和体现某一特定的调性。"① 因此，第一主题"呈示和体现"主调的调性。但这并不是说第一主题自始至终总是停留在主调，而是说在第一主题的发展过程中，无论什么转调都完全是附属性的，并且都不会消除这样的感觉，即主调是其它调性围绕着旋转的"中心"。

第一主题很少是长篇幅的，其长度通常不超过一个单乐段（参见莫扎特♭B大调钢琴奏鸣曲（第4首）和贝多芬f小调钢琴奏鸣曲作品2之1等），并且相当常见的是两个乐句的完整乐段
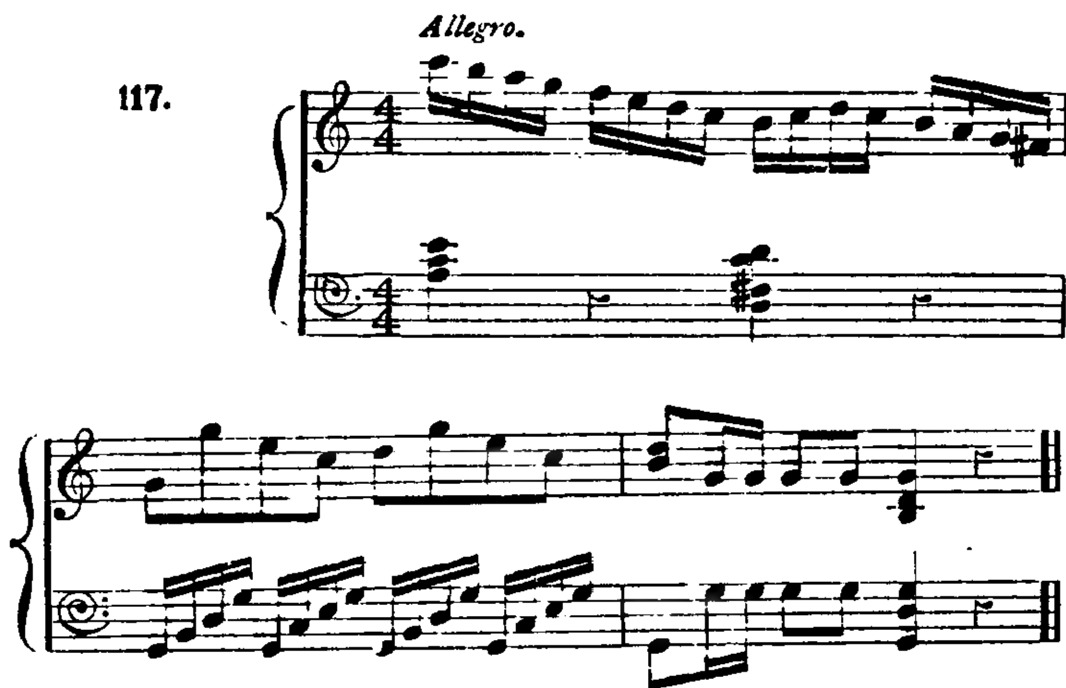
① 见W.H.哈都：《奏鸣曲式》。

（参见贝多芬 D 大调钢琴奏鸣曲作品 28 和舒柏特 E 大调钢琴奏鸣曲作品 122 等)。古典时期的作曲家几乎都这样写。

第一主题的结束　第一主题常常以主调的完全终止（或半终止）结束，接着是一个连接的段落，它把第一主题与第二主题连接起来。① 作品的这一部分，与第一主题相比，大都显得性格不太鲜明，它可以用全新的材料来写，也可以建立在第一主题的某个动机上。这一部分通常叫桥段（Bridge——passage)。

桥段或连接段　这个术语带有一点形式主义意味。也许叫过渡段（Transition）更恰当，用这个名称可以更好地表达从一个调性和乐思逐渐转入另一个调性和乐思的过程。在 18 世纪后期的一些传统结构的乐章中，过渡段常常跟“填塞料”差不多，都是些音阶片断与和弦分解音型，如下例：

117.



① 海顿和莫扎特的某些奏鸣曲乐章中并没有这种连接，而是第二主题接着第一主题的结束立即进行下去（参见莫扎特《C 大调钢琴奏鸣曲》第 15 首）。格里格在他的小提琴奏鸣曲（作品 13 和 45）和大提琴奏鸣曲（作品 36）中也沿用了这种写法。

因循的过渡段写作　甚至于海顿、莫扎特这样的大师也没有完全避免这种手法，但是，这在一定程度上是时代的需要，因为当时的听众对那些新颖独特的结构设计还很生疏。尽管这些空洞乏味的段落对于现代人的耳朵是如此陈腐和无意义，但在当时还可以作为“路标”——打个比方——由于有这个“路标”，听众就知道乐章已进行到哪里了。后来由于对音乐的结构了解增多，人们对这些音乐上的“荒芜地带”的需要就变少了，因此我们发现海顿和莫扎特在其杰作中尽力把过渡段写得更有生气。

理想的过渡段　在贝多芬笔下，过渡段常常最显著地成为结构中有机的和真正不可少的部分；它不再是一种用来划分一个段落结束，另一个段落开始的插入的标志，而是成了前面音乐发展的自然结果，它的目的是“掩盖接缝”，逐渐引导听众进入第二主题的情绪，同时也进入第二主题的调性。

因此过渡段是呈示部的一个重要因素，它有非常明显的效用，在某种意义上说，常常是对作曲家创作技巧的考验，在这方面，没有什么东西比那种堪称糟糕的“连接”更能暴露出弱点的了。
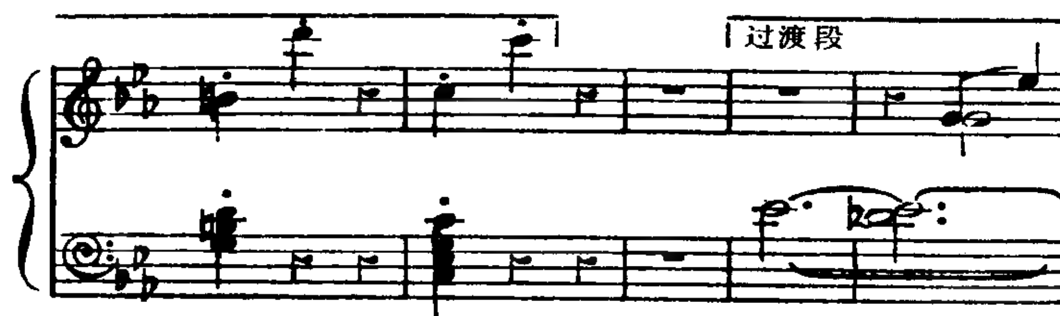
上面已讲过，过渡段可以用全新的材料来写，也可以建立在第一主题的某个或几个动机上。下面几个例子将说明这两种方法：
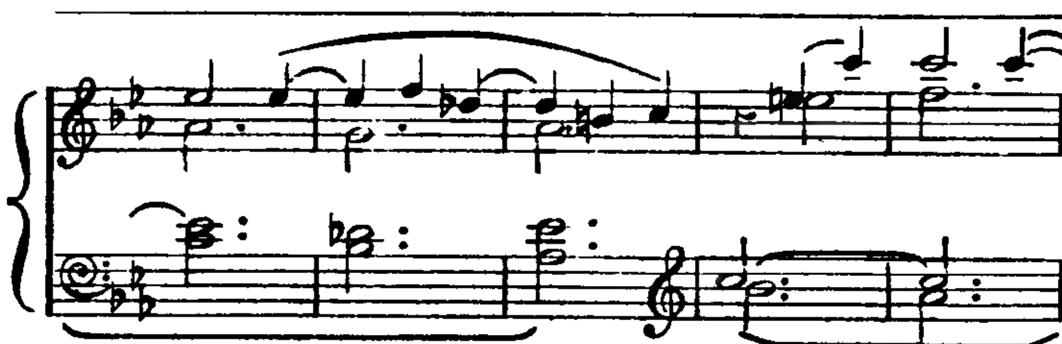
过渡段由新材料构成：
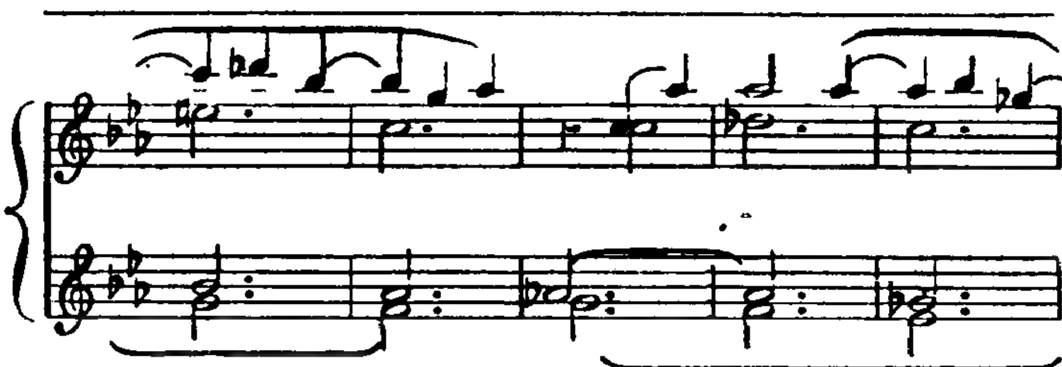
贝多芬：《钢琴奏鸣曲》作品10之1
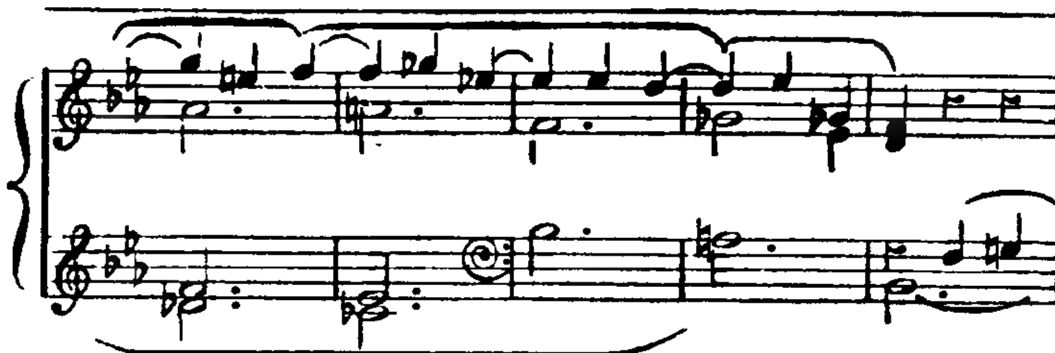
118.
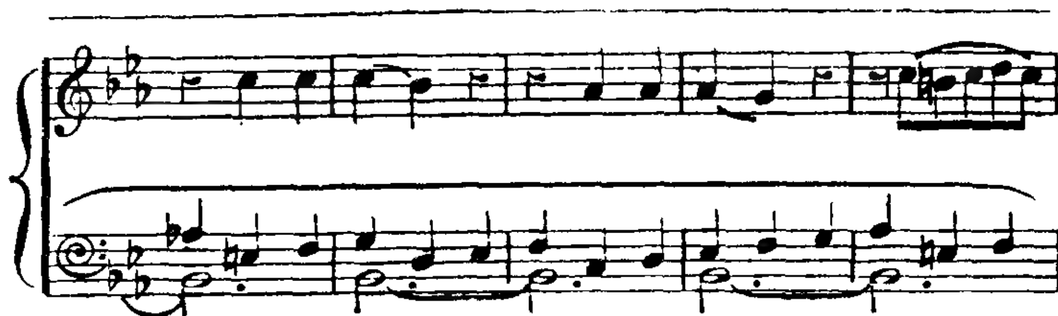
第一主题的结束
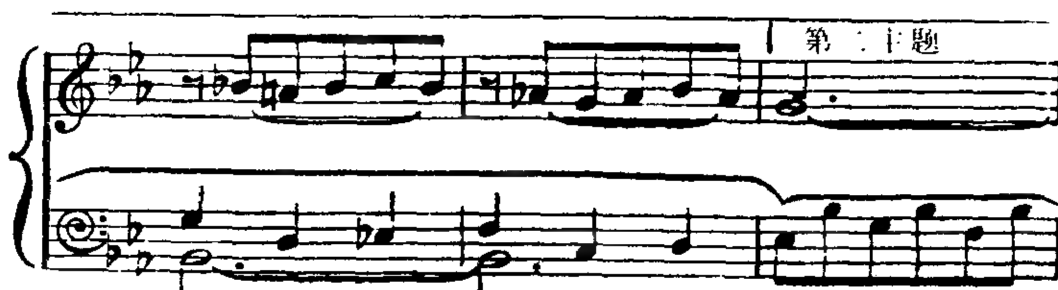

过渡段
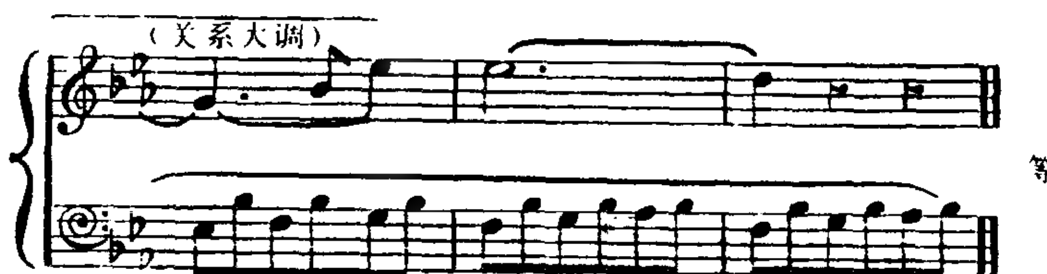












等

过渡段全部由新材料构成的其余范例，可见于下面这些作品的第一乐章：贝多芬的钢琴奏鸣曲（作品 28，作品 31 之 2，作品 78 和作品 90）；莫扎特的钢琴奏鸣曲（F 大调第 5 首，F 大调第 6 首，C 大调第 8 首，D 大调第 10 首，F 大调第 11 首，G 大调第 14 首）等等，以及舒柏特的“未完成”交响曲——其中过渡段从第 38 小节开始，只有 4 小节，如下：

119.

（然后第二主题在G大调上开始）

一个非常好的例子（因太长不能摘录于此）是门德尔松小提琴协奏曲的第一乐章，在第 72 小节开始，在第 131 小节结束而进入第二主题。

过渡段作为第一主题的进一步发展：
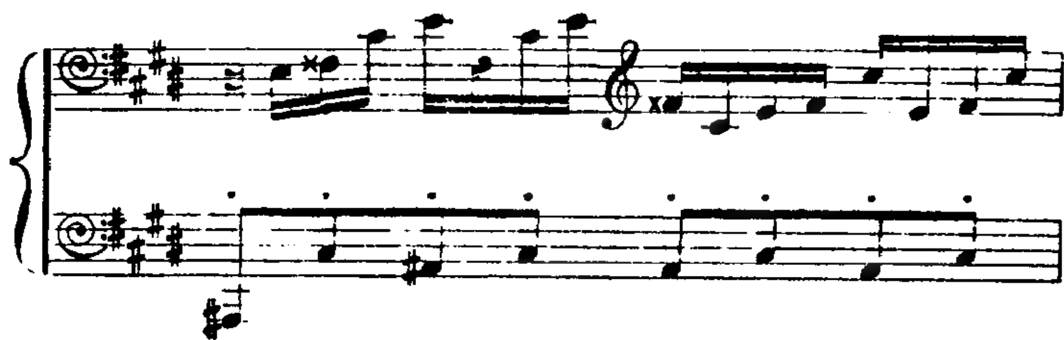
贝多芬：《钢琴奏鸣曲》作品27之2（终乐章）
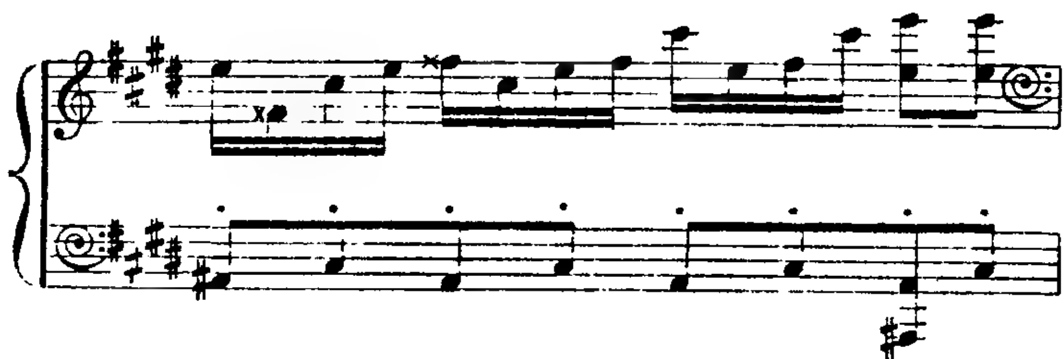
（第一主题的动机）
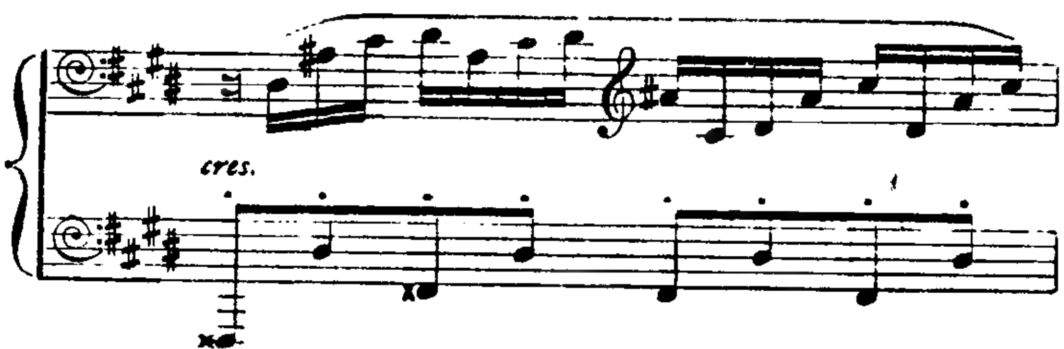
120.
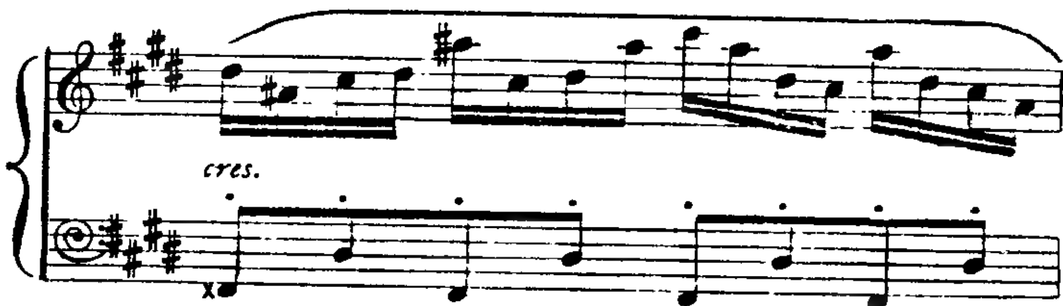
等
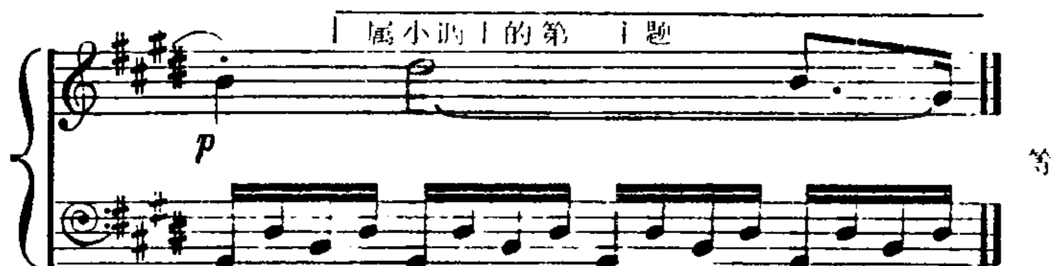
过渡段（第15小节开始）






cres.


cres.
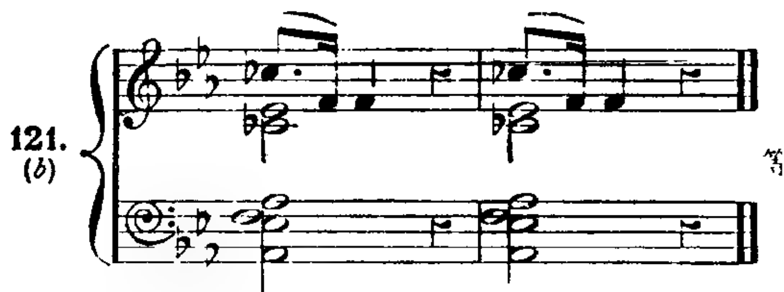


（也可参看贝多芬下列奏鸣曲的第一乐章：作品 2 之 1；作品 10 之 2；作品 14 之 1；作品 31 之 1；作品 53；作品 57；等等。）①

上述方法的结合　上述两种方法常常结合起来使用，过渡段一部分由新材料构成，一部分是第一主题乐思的扩展。贝多芬 ♭E 大调奏鸣曲（作品 31 之 3）中可以找到说明这种情况的好例子。过渡段从第 25 小节开始用了一段新材料：



此后引入第一主题开始几小节的“动机”：



过渡段在第 45 小节结束而进入第二主题。

① 在这一章与后面各章中选用的许多曲例和参考的曲谱都是贝多芬的钢琴奏鸣曲，因为著者认为学习者一般都有这些作品，他们很可能熟悉这些曲例，这将极有说服力地来说明我们的各种论点。

过渡段从哪里开始　接着的问题是：我们如何确定过渡段开始的精确位置呢？在第一主题以主调的完全终止或半终止明确地结束的情况中，这一般是容易确定的，因为过渡段——应该记住，其目的是从主调引入其它调性——常常在第一主题终止之后立即开始。

不确定的情况　但是在另一些情况中，过渡段可能开始的地方不止一点，如莫扎特《D 大调奏鸣曲》（第 10 首）。在这个特别的乐章中就有两个这样的地方，即：在第 9 小节主调的完全终止之后，或在第 17 小节主调的半终止之后，在这种情况下任何一种判断都必然只是可能，而非肯定。另一方面，在现代作曲家的作品中经常出现这样的情况，即在第一主题的进行过程中完全没有主调上的任何明显的终止形，乐曲随意转调并难以觉察地导入第二主题。

柴科夫斯基的《b 小调交响曲“悲怆”》作品 74 的第一乐章提供了这种手法的一个显著的例子。

在这样的情况下，机械地分出几个部分是不必要的，也是不可取的，应该记住，第一主题的调性和情感逐渐转化，无明显停顿而导入第二主题，这常常表明了较高的作曲技巧，是作曲家们要求乐曲有更大连续性的结果，这种连续性成为自贝多芬时代起，较晚近的大师们作品的特性。① 在后来作曲家的创作倾向中这种要求的进一步表现，（这一点将在后面各章中谈到）是对乐章中的其它重要部分都不用明确的终止和休止点，而让这一部分渐渐地渗透入另一部分，其笔法的效果大大超过较早期的作曲家。现在之所以能这样做，部分是由于随着时间的推移，听众们

① 贝多芬的g小调钢琴小奏鸣曲（作品49之1）也是一个极好的例子。

比较习惯于这类作品的形式，因而不再需要那种正规的终止点和断然的结束了。而这些终止点和结束在早期的音乐作品中无疑是必需的，并起过重要作用的。

第十四章　奏鸣曲式（续）

呈示部——第二主题

两个主题之间的关系　　我们已经说过，第二主题对于第一主题，通常表现一定程度的对比性质。在安排这种对比时，作曲家一定要小心谨慎，以避免出现不协调的因素；这两个主题之间当然必须相互适应——这一点很必要，其目的在于保持构思的连续性、并在全乐章中保持一定程度上的风格统一性。

第二主题经常包含一个以上的不同乐思，通常包含几个。①由于这些乐思几乎总是在同一个调性上②——尽管乐思可能有好几个——所以统统算作第二主题，并分别称为第二主题的第一部分、第二部分等等。学习者可以参见贝多芬《F 大调钢琴奏鸣曲》（作品 10 之 2)。这里，第二主题（第一部分）从第 18 小节开始：

---

① 在海顿和莫扎特的一些较早期的作品中，第二主题的第一部分不过是第一主题的转调——进行轻微的变化处理——转入属调，在这之后跟着的是更有对比性的材料，这是真正的第二主题所需要的。（参见海顿 D 大调第二交响曲的“Allegro”乐章。）到了贝多芬时代，这种写作方式已经废除，虽然在他的 A 大调和 C 大调钢琴奏鸣曲（作品 2 之 2 和 2 之 3）中，我们发现，第二主题大量地引用了前面的过渡段中已经用过的材料。

② 在古典大师们的作品中都是如此。

122. (a)

Allegro.

p

等

第二部分从第 38 小节开始：

122. (b)
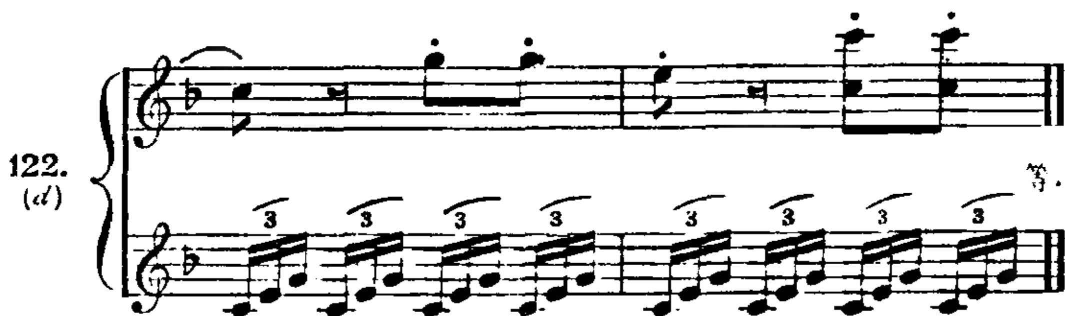
等.

第三部分从第 47 小节开始：

122. (c)

等.

第四部分从第55小节开始：



所有各部分都是以C大调（属调）作为“调性中心”① 的。

第二主题有较长的长度 在呈示部中，第二主题通常要比第一主题长，其原因可能是，因为在再现部中第一主题和第二主题都出现在主调上， **可能的原因** 并用主调贯彻到乐章结束，所以在呈示部中，用主调的第一主题就不需要太长了。

第二主题的调性 第二主题第一次出现时的调性可以是多种多样的。到贝多芬时代为止，第二主题的调性选择是：如果整个作品是大调，那么第二主题就是属调；如果整个作品是小调，第二主题就是关系大调，这几乎是没有例外的。因此，如果一个奏鸣曲式乐章的第一主题是C大调，它的第二主题就应该是G大调；如果第一主题是c小调，它的第二主题就应该是E大调，等等。

现在的调性选择比过去更自由 但是，贝多芬大大地扩大了调性选择的可能范围。我们发现，在许多作品中（尤其是《“华尔斯坦”奏鸣曲》，作品53,《“莱奥诺拉”序曲第3首》，等等）他选择了中音大调；而在另外一些作品中（例如“《槌键琴”奏鸣

① 进一步的例子，还可参见贝多芬奏鸣曲作品7、13、14之2、作品22等的第一乐章。

曲》，作品 106，以及《$^\flat$B 大调钢琴与弦乐三重奏》）他选择了下中音大调；另外（在 d 小调钢琴奏鸣曲，作品 31 之 2 中）他选择了属小调；此外，还有其它类似的尝试。①

自贝多芬以来，第二主题的调性选择趋向于更大的自由化；并且，假如从艺术效果的角度出发，作曲家能使第一主题的调性和情绪令人满意地过渡到第二主题的话，那就没有任何理由来束缚他的选择。但即使在今天，属调和关系大调，正像我们说过的那样，也还是最常被采用的调性。②
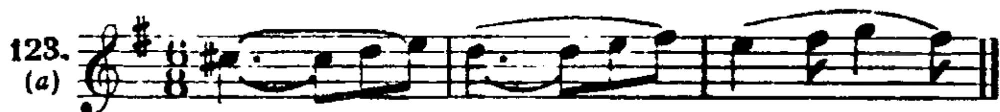
第二主题开始于一个调,然后延伸到另外一个调　偶尔,第二主题开始部分的调性不同于它后面部分的调性,并且它的很大部分都是用后面的调性写成的。贝多芬的钢琴奏鸣曲（作品 10 之 3）是这方面的一个显著例子——在这作品中，第二主题从 22 小节开始于 b 小调（原主调的关系小调）,然后转入 A 大调（属调）,呈示部后来就一直保留在这个调。在另外一些作品的第一乐章中也有类似的情况,如他的作品 28 第一乐章中（其第二主题从第 63 小节开始于其关系小调,后来一直在这调进行下去）;作品 79,第二主题（第 24 小节）开始于上主音大调,然后转入属调；小提琴奏鸣曲（作品 12 之 2）,第二主题（第 30 小节）开始

① 贝多芬还表现出一种喜好，即让第二主题的第一部分采用第二部分的同名调。例如，在他的《C 大调奏鸣曲》（作品 2 之 3）中，第二主题从 27 小节开始于 g 小调，而第二部分从 47 小节又回到了 G 大调。这种情况也发生在他的其它作品中，如奏鸣曲作品 2 之 2 和作品 13。
在《f 小调奏鸣曲》（作品 57）中情况正好相反，第二主题的第一部分按照通常习惯出现在关系大调上（第 35 小节），即$^\flat$A 大调，而第二部分（第 51 小节）却出现在它的同名调上，即$^\flat$a 小调，呈示部就结束于这个调。

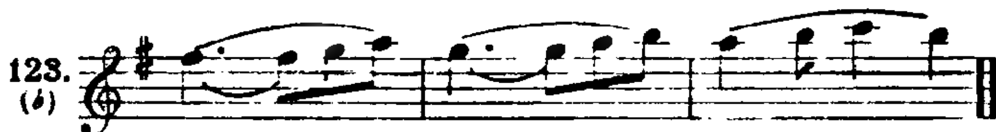
② 柴科夫斯基表现出他对原主调上方小七度大调的偏爱（如果整个作品是小调的话），如在他的《$^\flat$b 小调钢琴协奏曲》和《e 小调交响曲》的第一乐章中，第二主题分别用了$^\flat$A 大调和 D 大调。

于中音小调,经过许多其它调后转入属大调;勃拉姆斯的《D大调第二交响曲》的第二主题在$^{\#}$f小调和A大调之间多次来回徘徊,开始于$^{\#}$f小调，而后面绝大部分是在A大调;格里格的《G大调小提琴奏鸣曲》的第二主题开始于b小调,而结束在D大调。在上面各例中,作曲家明显地是想在开始时造成一种调性模糊的感觉,在某种意义上,这种模糊感使最后部分的调性更加明确了。

如何确定第二主题的开始部位　有时会发生这种情况，即初学者很难准确地说出第二主题从何处开始，尤其是当第一主题和第二主题之间的对比不太明显时，其原因可能是过渡段于不知不觉中进入第二主题，没有使人感觉到它为第二主题的来临进行准备。遇到这种情况时，一个好的办法就是把呈示部里的这个部分和再现部（第十六章）进行比较。在再现部中，第二主题几乎总是回到主调；因此这个调性改变的地方，最通常地就是我们所说的第二主题开始的地方。举一个例子：贝多芬的《E大调钢琴奏鸣曲》（作品109）中“Prestissimo”乐章的两个主题在性格上如此相似，以至很容易把在第33小节开始进入的第二主题，误认为第一主题的延续而被忽视。
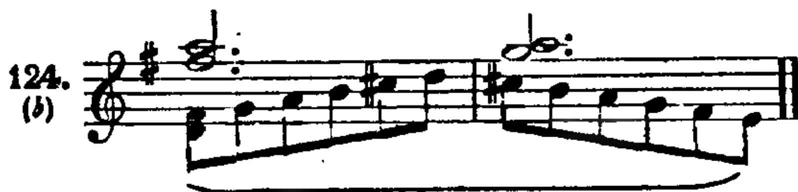


但是，在再现部一个相应的地方，即在经过扩充和改动过的过渡段的后面，音乐具体地转入了主调（e小调），这就证明第二主题在此处开始：



假如第二主题开始时的调性不同于它后来的调性的话，这一点在上页已经谈到，那么在再现部里，我们通常就会发现一个相应的调关系。例如：在贝多芬《G大调奏鸣曲》（作品79）的第一乐章中，第二主题是这样开始于第24小节的（先是A大调，后来转入D大调，并结束于D大调）：

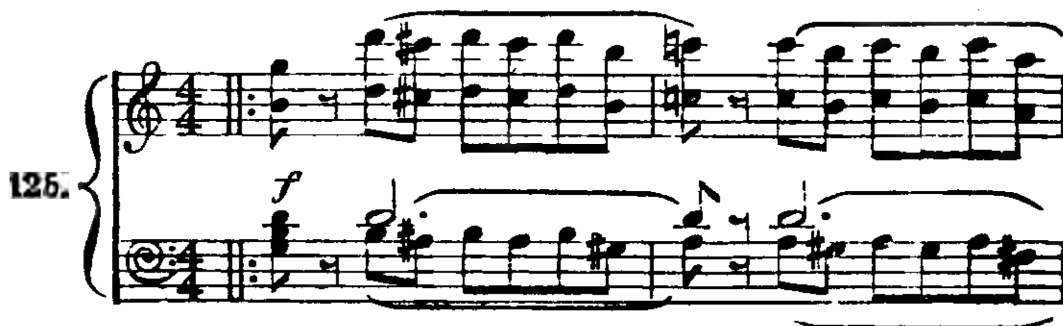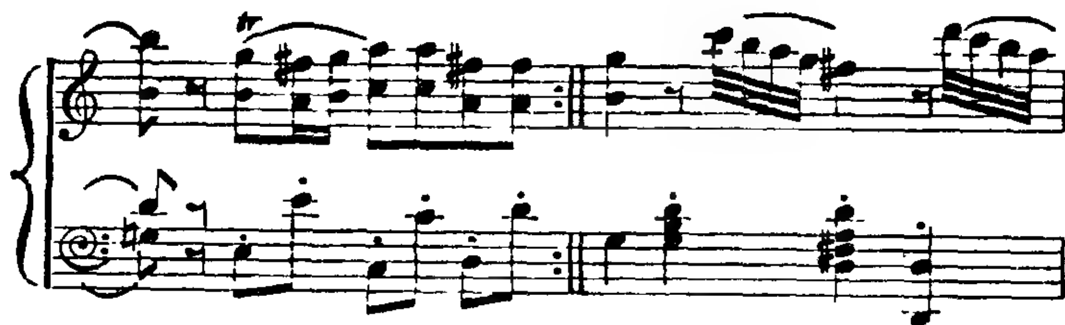


这一点通过对照再现部而得到了证实。在再现部中，同样的主题（第146小节）开始于D大调，然后像在呈示部一样，转入低五度的调（G大调——主调），音乐最后一直保持在G大调：
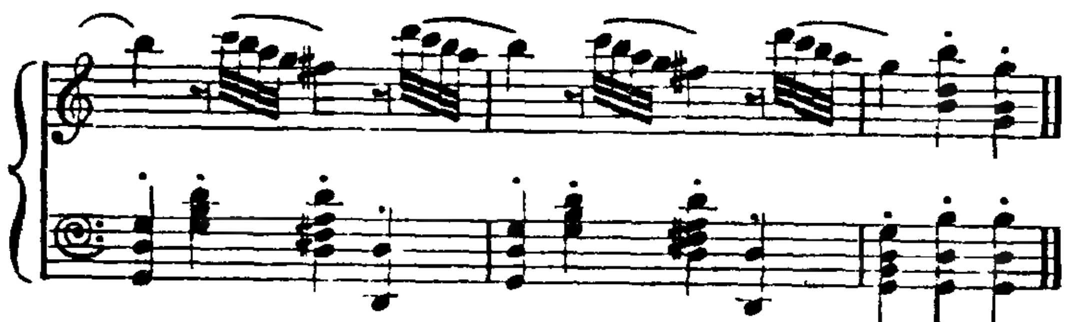


第二主题的结束段　　上文讲过（第165页），第二主题通常分为两个或两个以上的段落，这取决于乐思的变化。最后一个段落经常仅仅是终止形的反复出现，使终止意味更为巩固。这种用法尤其常见于较早期的作曲家的作品中，常常是一系列作为结束用的“辉煌的片段”，如下例：

莫扎特：《C大调交响曲》“朱庇特”
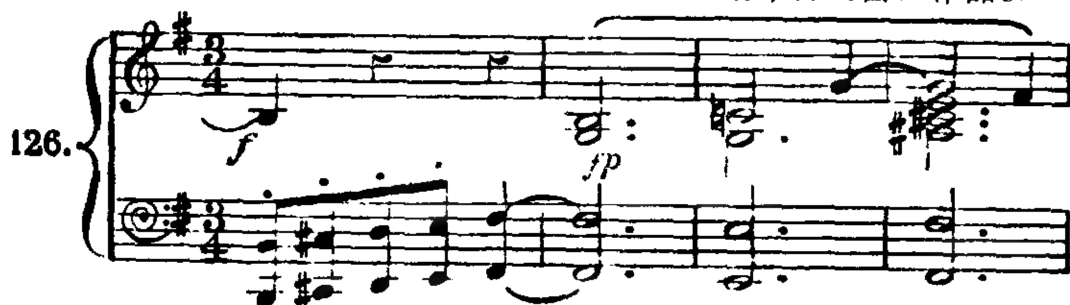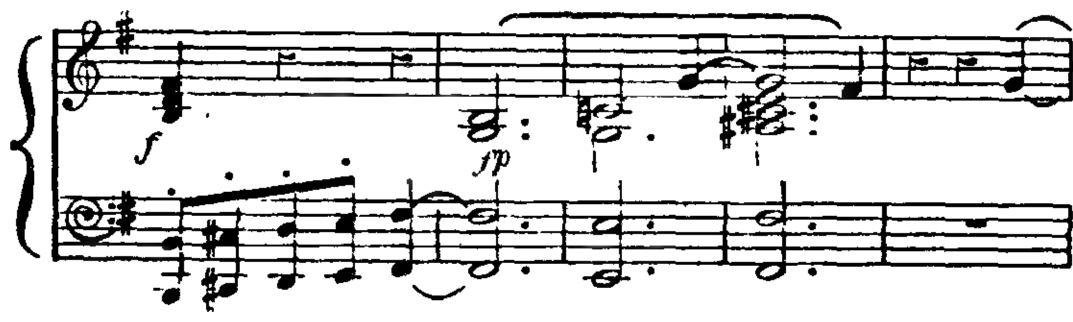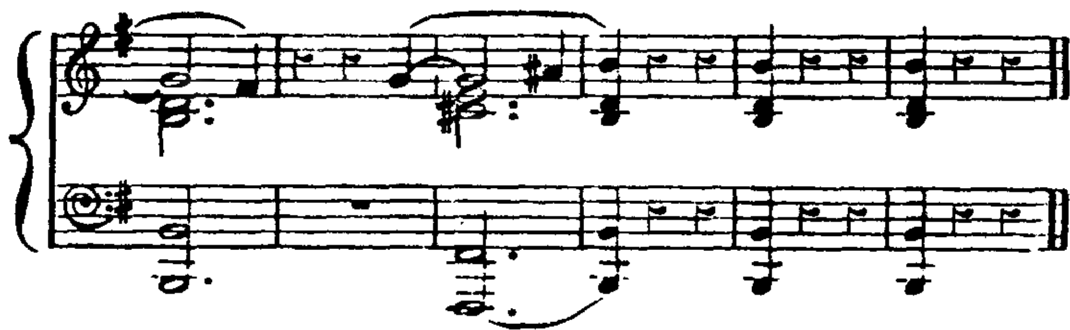






但在许多情况下，常用更精巧的艺术化的手法以达到上述的目的：

贝多芬：《e小调钢琴奏鸣曲》作品90







贝多芬对终止小节的艺术化处理　这一片段的目的是明确地肯定第二主题调性上的完全终止，但丰富深刻的表情隐藏了这个目的。贝多芬不再用“填塞料”来强调终止感，他的结束段与乐章中其它部分一样，都经过艺术处理，成为表达思想感情的工具，任何”填塞料”性质、带有因循守旧的意味的东西都与他天才的性格不相容，他十分鄙视。①

小结尾　第二主题的最后段落常常被称作呈示部的小结尾(Codetta)②，单独起个名称也许并非必要，但这个术语可以用来指明在它一开始，乐曲就趋向于收束和“归宿”——也就是说——结束前面的那些部分，而不是开始新的部分。

呈示部的结束　随着第二主题的结束，呈示部也到了结束部分，其素材取自乐章的其余部分。从这以后不再引入新的主题(除了某种例外情况，后面将谈到)；但呈示部中已出现的主题将以新的面貌出现，并进行不同的处理。

双纵线与反复　在许多奏鸣曲和交响曲中，呈示部的结束由标着反复记号的双纵线所表明，表示从头再奏一遍。现在这种反复常常省略了，但是直到贝多芬时代为止，双纵线与反复记号

① 贝多芬的早期作品，大部分正如H.哈都爵士所说，是”提高了表现力的18世纪音乐”，确实，在其中我们发现他的前辈常用的刻板终止小节的痕迹，而当他的个性表现得更强烈时，这样的段落就越来越少。

② Codetta的字面意义是“小的Coda”。

都是这种曲式结构的特征。贝多芬只在几首曲子里没有采用。①

从某种观点看，呈示部的反复有不可否认的益处，它使那些将用于展开部的乐思深深印入听众心里，并使听众能够更容易和清楚地跟上主题的发展。另一方面，一个乐章的这么大篇幅原原本本地反复，肯定会抑制感情的冲动力，特别是在情感流动的作品中，而种种感情的高潮又正是随着这种冲动力相继发生的。值得注意的是，正是在一些感情较为激烈的作品中贝多芬省略了呈示部的反复。（特别参见钢琴奏鸣曲作品 57，作品 90，作品 101 和作品 110。）
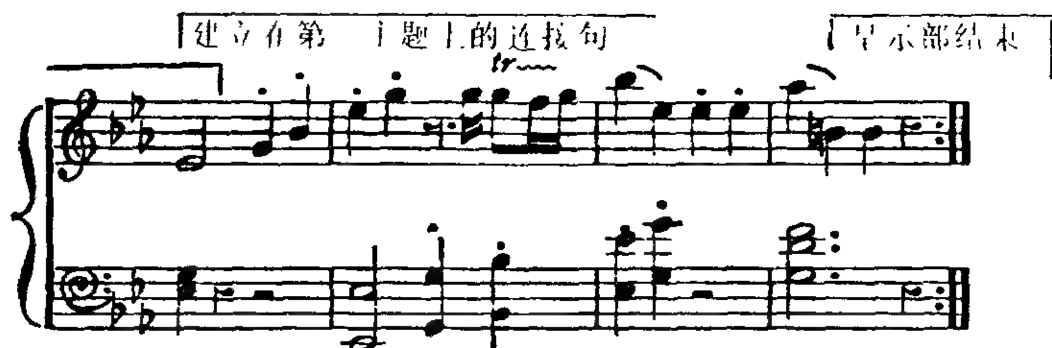
呈示部结束时的连接句　在许多情况中——实际上，在大多数情况中——呈示部结束于副调的十分鲜明的完全终止上；但在另一些情况中，呈示部结束时插入一个连接句，为了引回到乐章的开始，或者为了引进入开展部。较早期的奏鸣曲和交响曲作曲家几乎全部采用第一种方法。但是在莫扎特 c 小调钢琴奏鸣曲（第 18 首）中可以找到一个明显的例外，其中有一个 4 小节的连接句，建立在第一主题的乐思上，具有引回到乐章开始与引进入开展部的双重目的，它进行如下：

Molto Allegro. 莫扎特：《c 小调钢琴奏鸣曲》 第18首

第二主题的结束

127.

① 在他的钢琴奏鸣曲中，最早打破这种传统习惯的是《f小调奏鸣曲》（作品57），在第一乐章呈示部结束时，既没有“反复”记号，也没有双纵线。
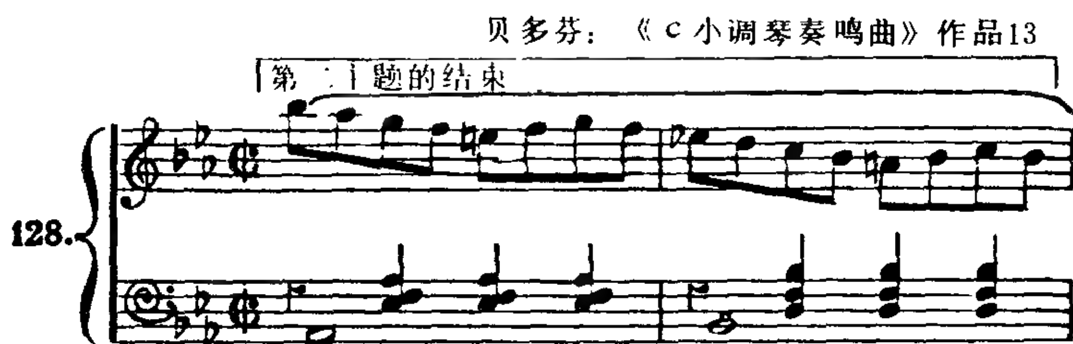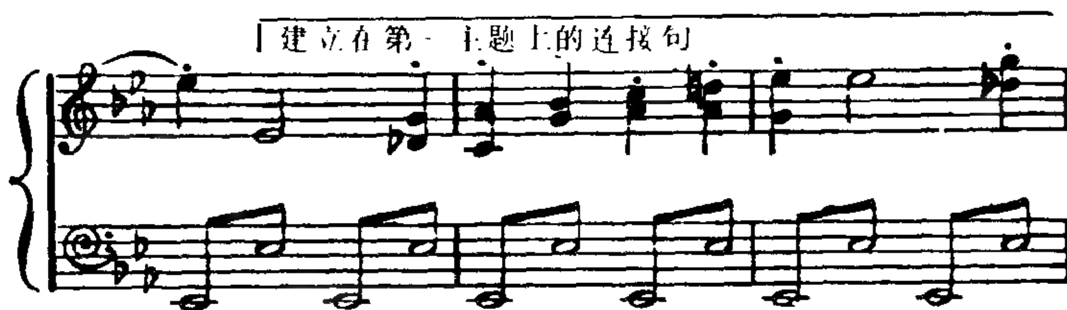


类似的例子可以在海顿的 D 大调（第五）和 G 大调（第六）交响曲，莫扎特的 C 大调（第六）交响曲等作品中找到。不过应该记住，对于当时几乎普遍运用的规则来讲，这是例外情况。
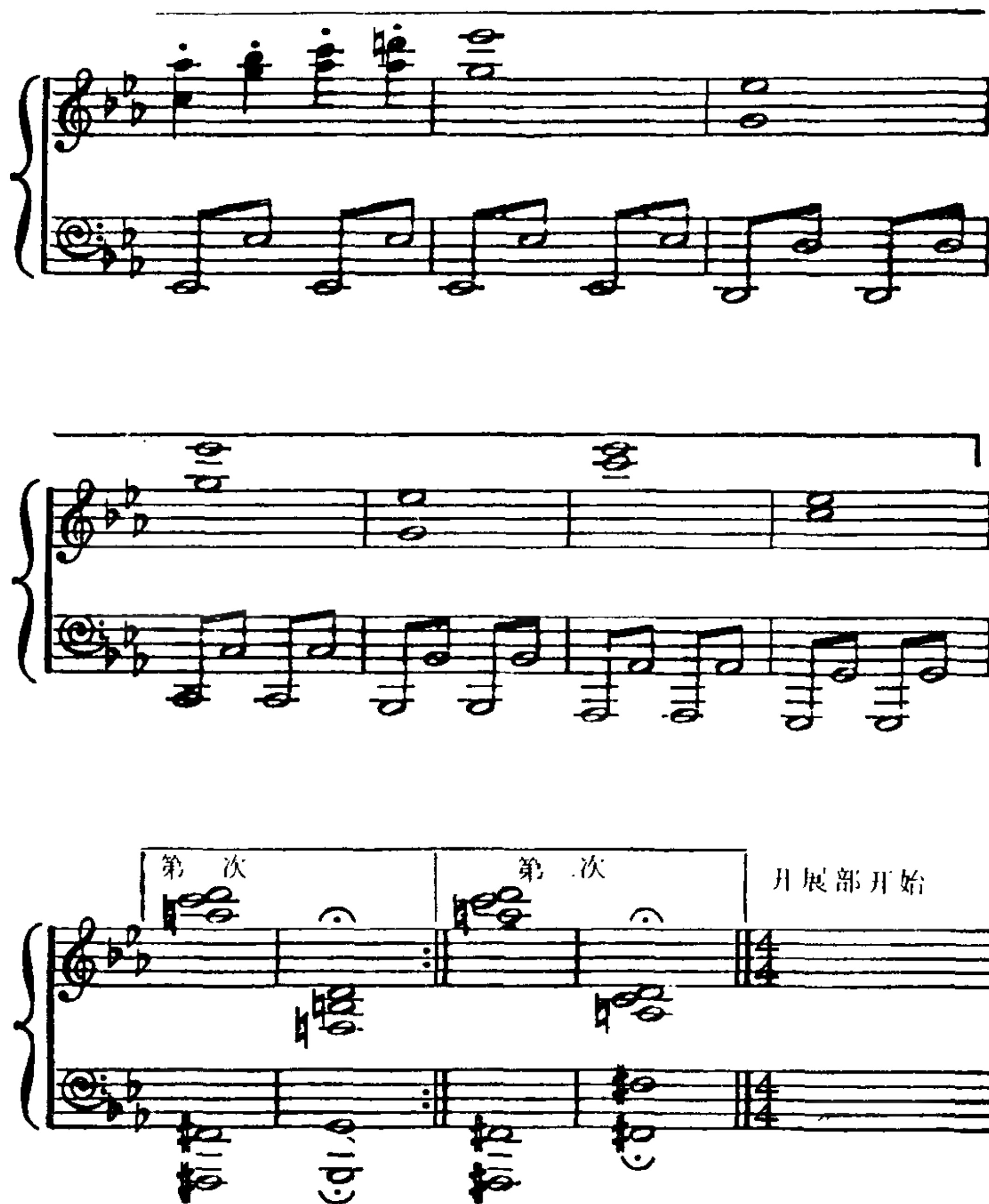
贝多芬的作品中连接句时常可见　在贝多芬笔下，这种连接句或过渡性段落就常用得多了，这里只需摘选一个有代表性的著名例子：

贝多芬：《C小调琴奏鸣曲》作品13

128.







在前面所举的莫扎特和贝多芬的各个例子中，连接句都建立在第一主题的动机上。但决不是一概如此，连接句也常用新材料，如贝多芬《^{b}E 大调钢琴奏鸣曲》（作品 31 之 3）第一乐章。要记住这一点：这种连接段落尽管看起来不太重要，却标志着奏鸣曲结构的发展已前进了一步，从拘泥于形式的初级阶段进展到较自由和成熟的阶段。

第十五章　奏鸣曲式（续）

开展部，或“自由幻想部”

开展部的目的　　奏鸣曲式乐章中这个重要部分的目的在于以不同的形态来阐述呈示部中已出现过的乐思（或乐思的一部分）。

类似于文学作品　　在某种意义上说，作品中的这部分可以比作戏剧或小说中情节曲折的发展，由于环境和各种关系的种种影响，就使已出现的角色不时显示出性格上的不同侧面。

也可以把开展部比作一场严密推理的辩论，以合乎逻辑和令人信服的方法逐渐详尽地发挥最初的命题。

作曲家用来发展其主题材料的手法几乎是无穷尽的，如果说有限度的话，那就是作曲家的技巧和创造力的限度。其主要的手法可归纳如下：

各种发展手法　　（1）改变调性：主题出现在不同于呈示部主题的调性上，或者（如例 130）在调式上由大调改为小调，或由小调改为大调。

（2）改变和声配置：从和声方面使旋律呈现全新的特征。这种手法包括从一个无和声配置的段落改为有和声配置的段落（如例 129），或从一个有和声配置的段落改为一个无和声配置的段落，并可以伴随着不同程度的音量变化，等等。①

---

① 也可能出现从“断音”到“连音”或从“连音”到“断音”的改变。

（3）改变音区和伴奏形式：用这个手法可以给主题以许多新的情趣，通过从高音区变为低音区或从低音区变为高音区，或者用不同的伴奏音型（与（2）密切相关），主题的整个性格都会改变。

（4）节奏的变化处理：方法是（a）改变重音或节拍：（b）压缩或扩展标准的乐句长度，分裂常规的段落。（例133很好地显示了这种扩展）

（5）对位化处理：如（a）和声的高声部与低声部之间的模仿，（b）复对位手法的应用，等等。

（6）典型动机的模进进行：这是主题发现手法中最有用的因素。

（7）主题扩充或紧缩：即展示某些动机，比呈示部中的原形变得更长或更短。（与（6）有密切关系）

下列摘自名作的曲例可说明以上几点：

Ⅰ——改变调性

贝多芬：《A大调钢琴奏鸣曲》作品2之1

呈示部中出现的乐思

129.

p

等

开展部开端

开展部后部

ff *ff*

等

等

II——改变和声配置

勃拉姆斯：《小提琴奏鸣曲》作品78

呈示部中出现的乐思

小提琴

p

130.

钢琴

p

在开展部中

Ⅲ——改变音区和伴奏
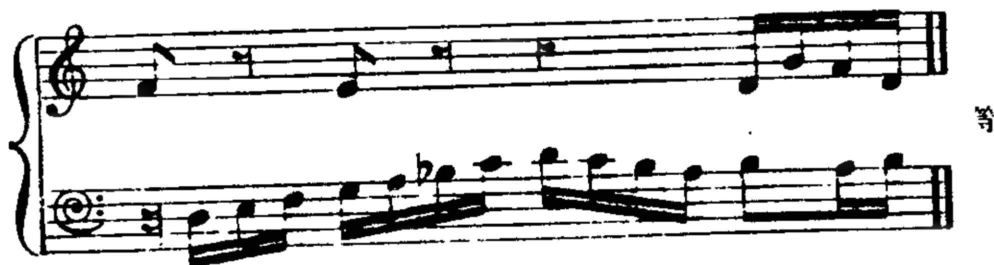
柴科夫斯基：《b小调第六交响曲》“悲怆”

181.

呈示部中出现的乐思

等

在开展部中
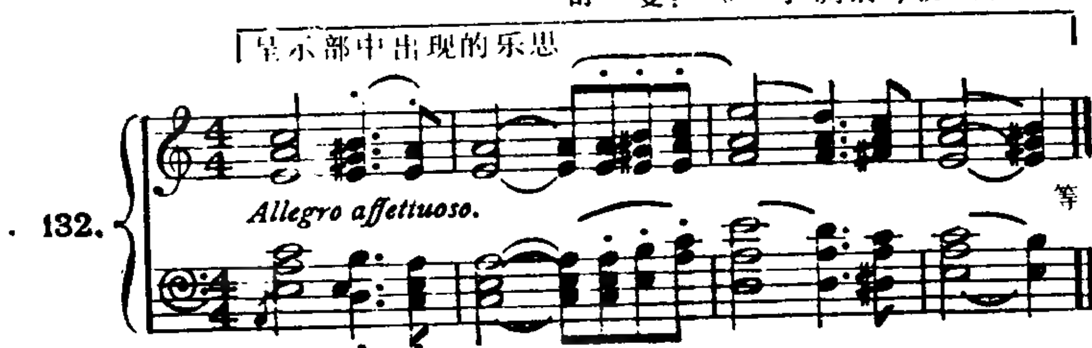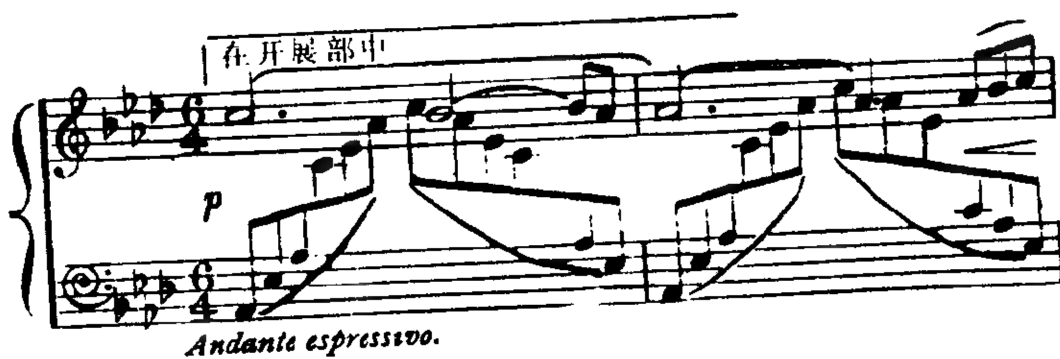


等

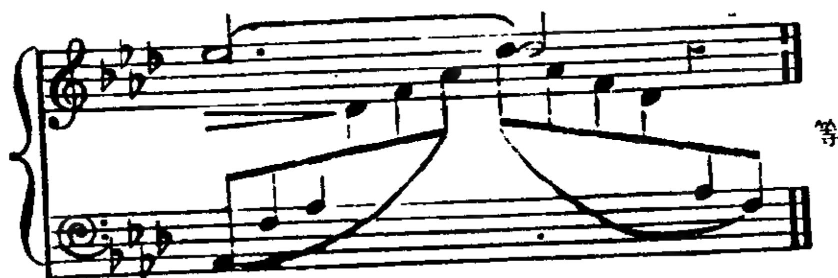
Ⅳ——节奏的变化处理

（a）改变重音和节拍，例如：

舒　曼：《a小调钢琴协奏曲》







等

（b）扩展乐句长度，例如：
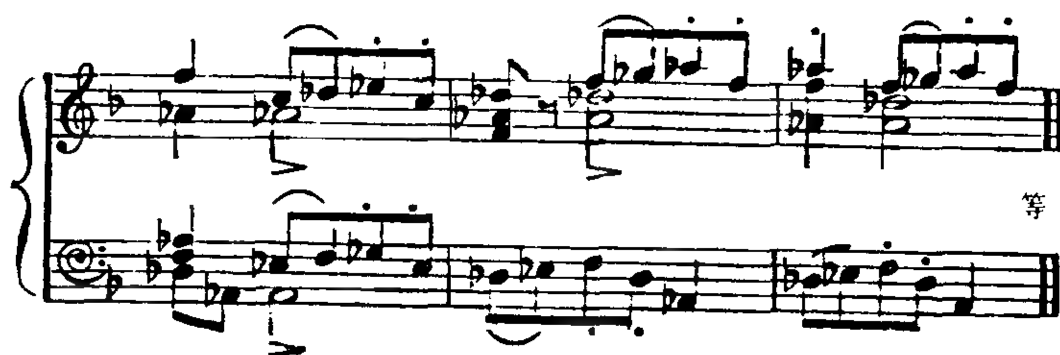
贝多芬：《F大调第八交响曲》

呈示部中出现的乐思

133.

等

在开展部中
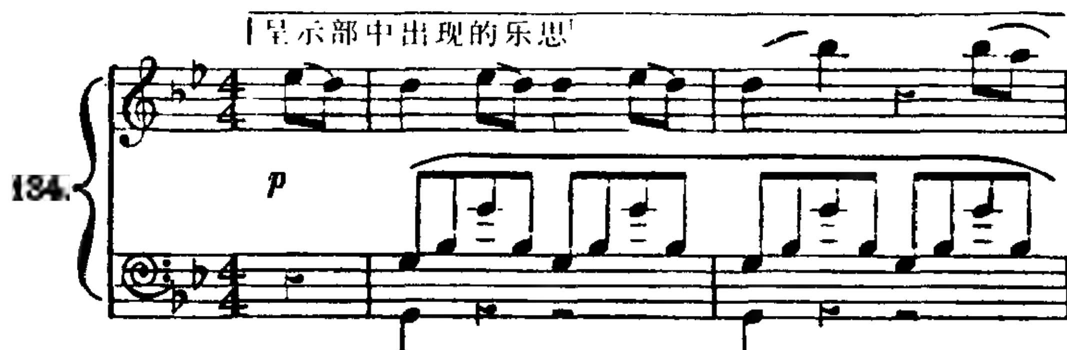


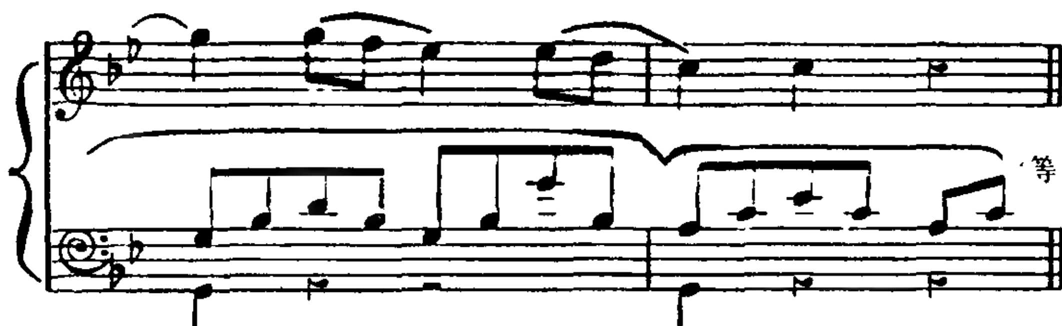
V——对位化处理

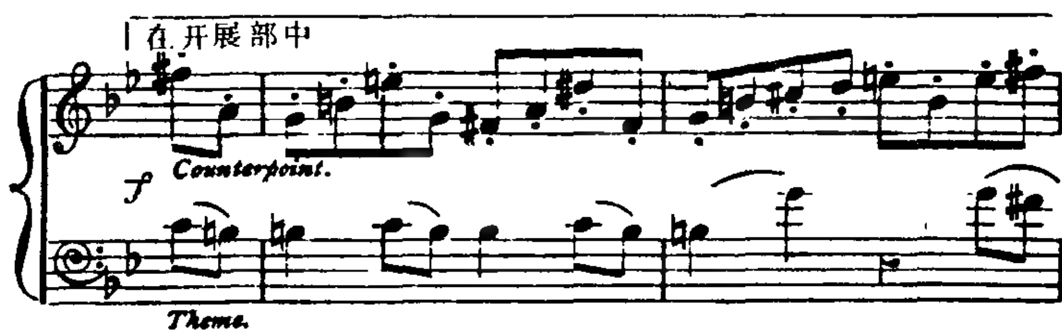
（a） 高声部与低声部之间的模仿（参见上例 133）。
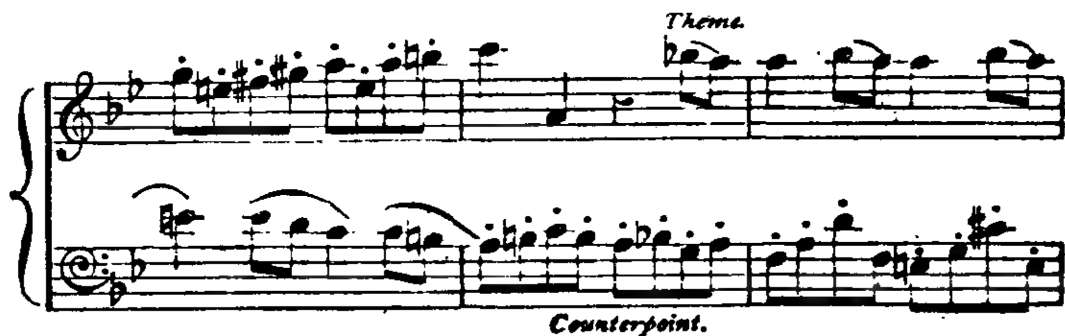
（b） 复对位，例如：
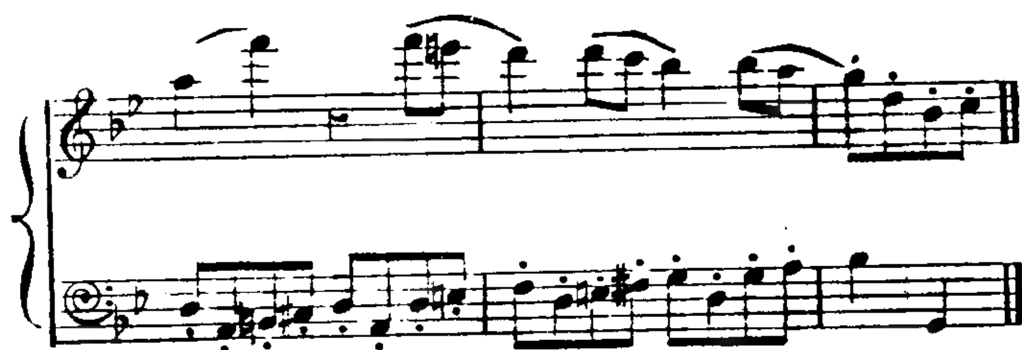
莫扎特：《g 小调交响曲》
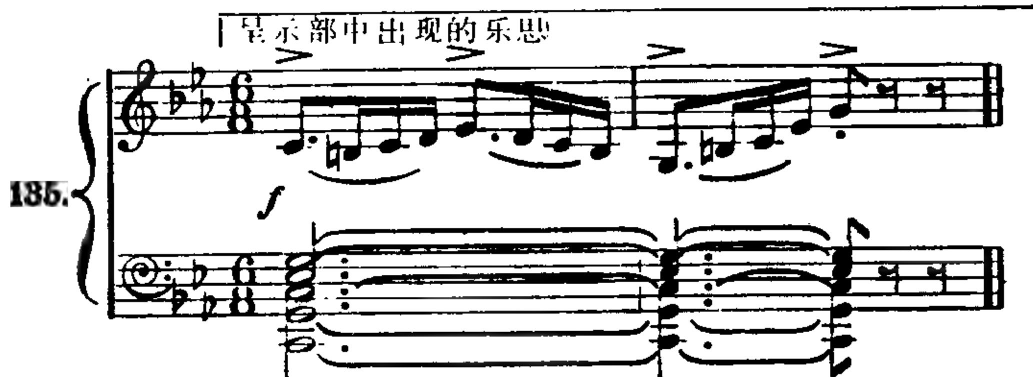










Ⅵ——典型动机的运用

（参见上例133；也可参见贝多芬《D大调钢琴奏鸣曲》（作品28）和《F大调“田园”交响曲》第一乐章开展部。）

Ⅶ——扩充和紧缩

格里格：《C小调小提琴奏鸣曲》作品45



在开展部中

pp

小提琴

8va

钢琴

pp
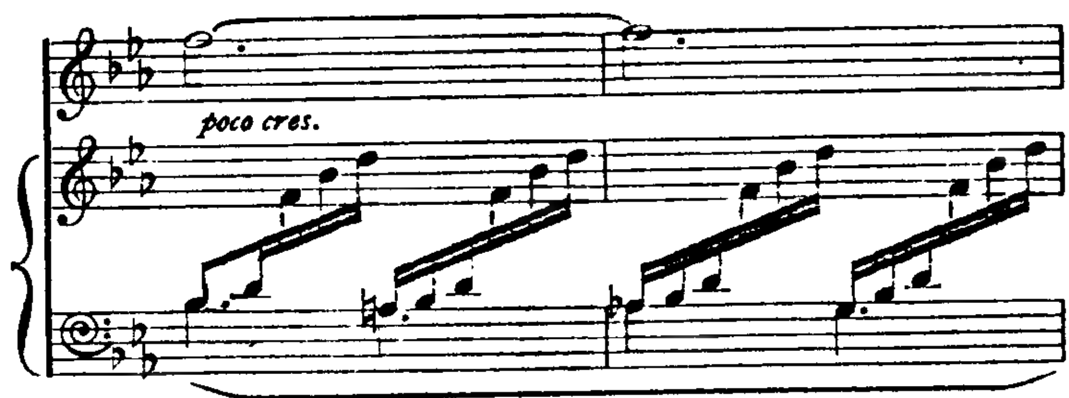
8va

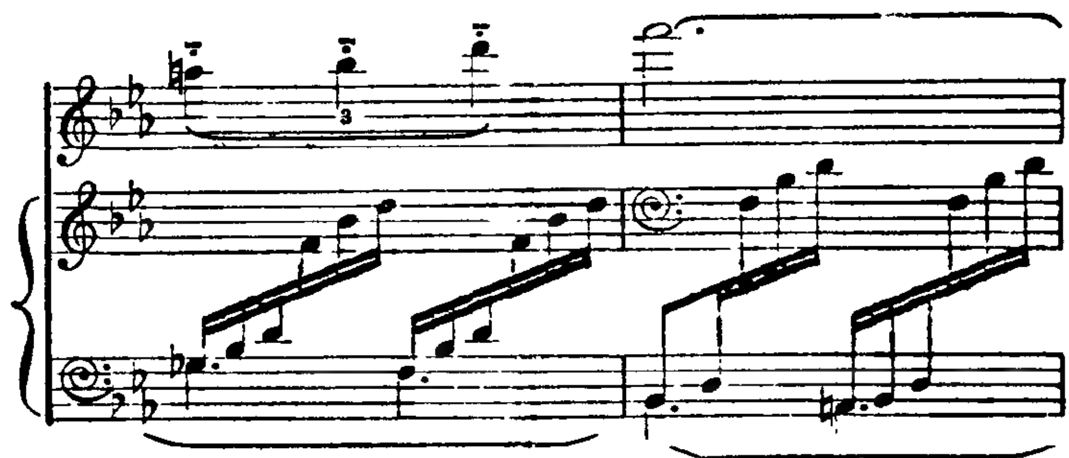
loco.
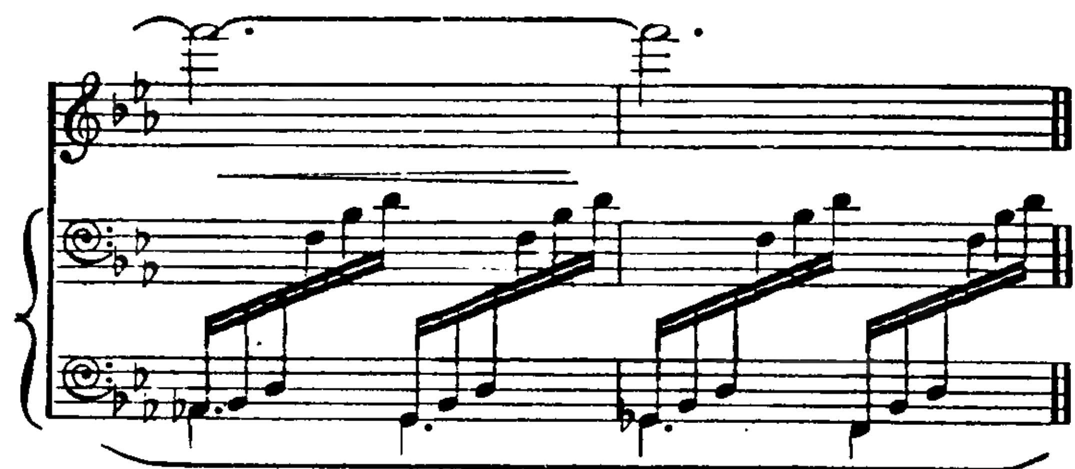
pp

3

3
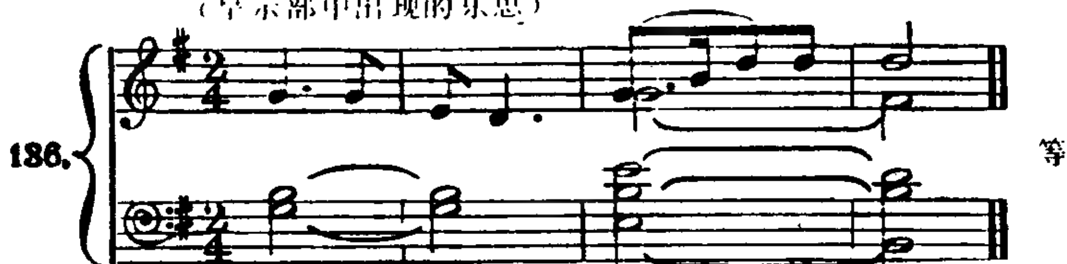


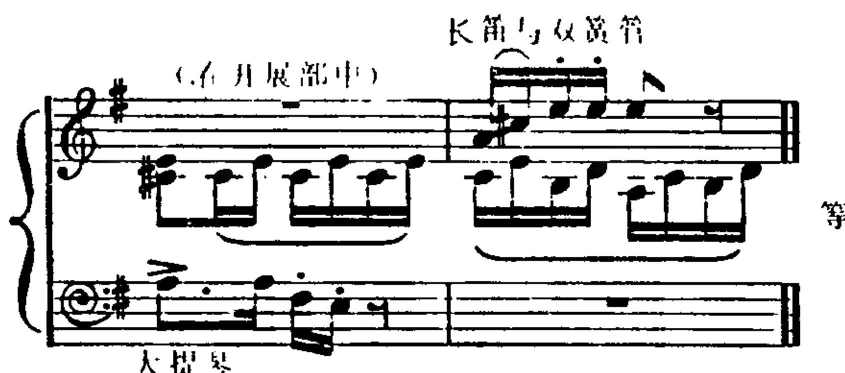




** 这里，在开展部中，格里格已完全改变了他的主题的特征，用4倍于原时值的音符写出主题，结果产生了扩充的效果。

德沃扎克：《"自新大陆"交响曲》





⁂ 这个例子中很容易看出呈示部中主题开始的两小节在开展部的这个段落（大提琴演奏）中被紧缩成1小节，第3、4小节同样也被紧缩成1小节，各自产生紧缩的效果。

开展部中的调性　　至于开展部的调性，其仅有的限制是：(1) 避用主调①（除了经过性转调）。理由很简单，就是为了使再现部中第一主题以原调再现时保持新鲜感；(2) 自由幻想部中曾用过的调性在其后的展开过程中一般不再用。除此而外，作曲家可以自由支配。并且，只要不是毫无艺术性地滥用转调，在开展部中经常的、有时是意外的转调所产生的色彩变化，是十分可取并常有最佳效果的。②

开展部中所用的材料　　作曲家为写开展部而从呈示部中选
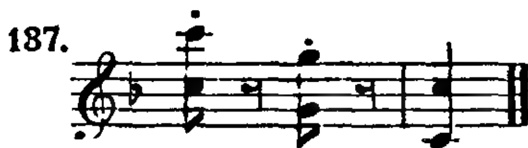
---

① 一般讲也避用第二主题的调性。

② 学习者应查考一下贝多芬钢琴奏鸣曲（作品13）中绝妙的转调（从第一乐章中Tempo primo 到恢复 Molto Allegro e con brio）。

择合用的材料，选择的依据是看这材料是否适合于开展。通常是，那些用某种易于辨认的节奏音型所构成的主题，比气质悠扬的抒情性旋律更适合于开展。

典型动机的运用　在第六章中我们曾经附带提到，根据作曲家的构思和才能，"动机"的发展可多可少。而在自由幻想部中，这种典型动机的运用被发展到了令人注目的程度。在所有的作曲家中，也许是贝多芬在这一点上展示了最强大的创造力和最丰富的才智。他的最令人惊叹的手法是，把两三个意义模糊和看起来并无重大意义的音符，如在F大调奏鸣曲（作品10之2）的呈示部的末尾那样：

187.



贝多芬动机发展的动力　作为几乎整个开展部的基础，这就是这位大师善于聪明掌握和集中事物的明显例证，这也正是这位大师的特点。①

瓦格纳乐剧中的主题发展　人们有兴趣地看到，在瓦格钠的乐剧中——尤其是在他后期更成熟的作品中——显示了对于这种主题发展手法的最具特点和最精心的运用。其实，《特里斯坦和伊索尔德》、《名歌手》等等的音乐，在某种程度上，极类似于一个巨大的自由幻想部，其中的乐思出现成为各种不同的"主导动机"（或短小而深刻的主题），这些主导动机联系到某些人，或甚至联系到某种抽象的概念，这些东西在乐剧的进展中都是起着重要作用的。下例在某种程度上证实这一点，并足以显示出瓦格

---

① 对于这个奏鸣曲乐章的自由幻想部应该仔细分析。

纳在用比较简练的原主题材料来编织他的复杂的总谱织体方面的惊人的技巧：

瓦格纳：《特里斯坦和伊索尔德》(第三幕)

(a)
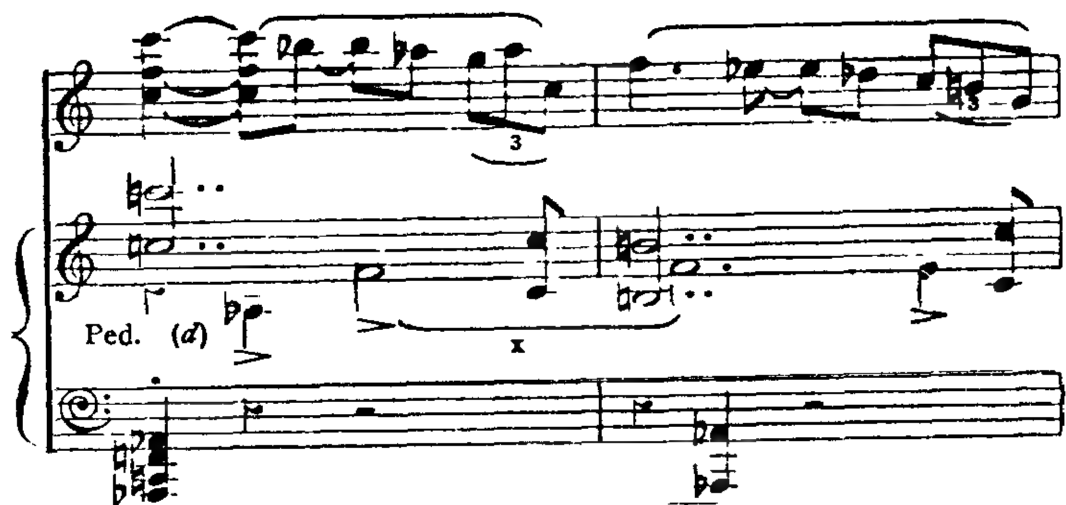
138.
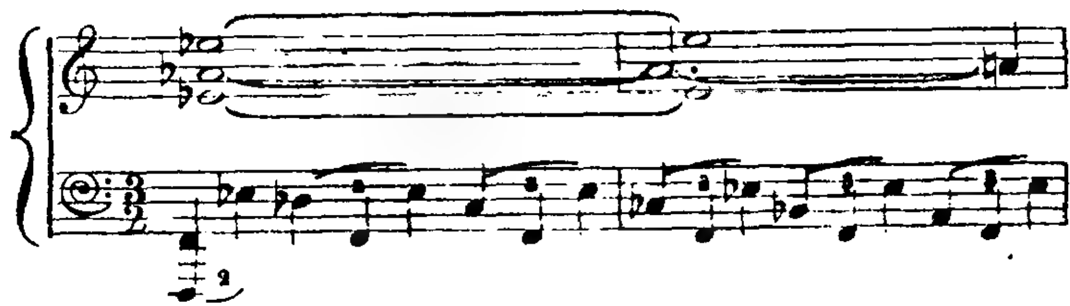
Ped.
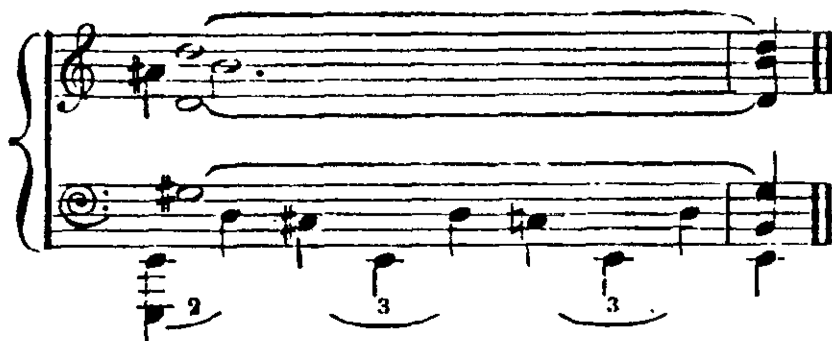
(b)

Ped.

(c)
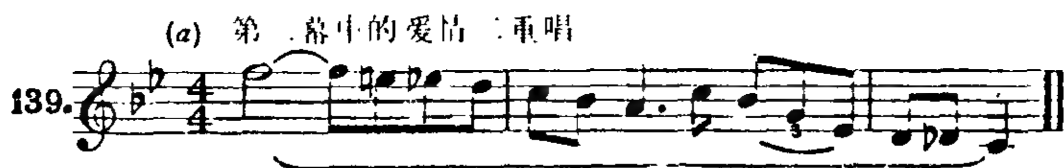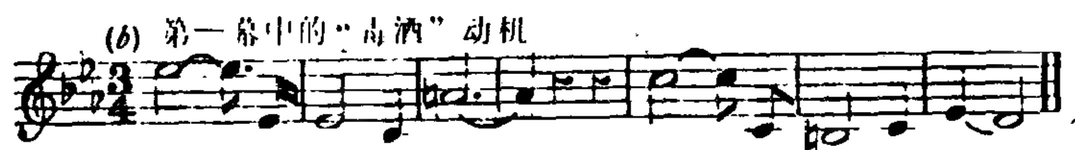






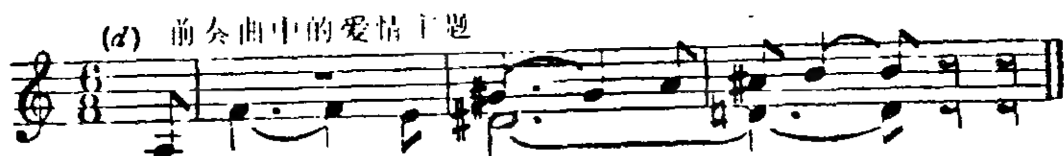
*** 我们看出，前面的段落完全是建立在下面这四个主题上的（a、b、c和d）：

(*a*) 第二幕中的爱情二重唱

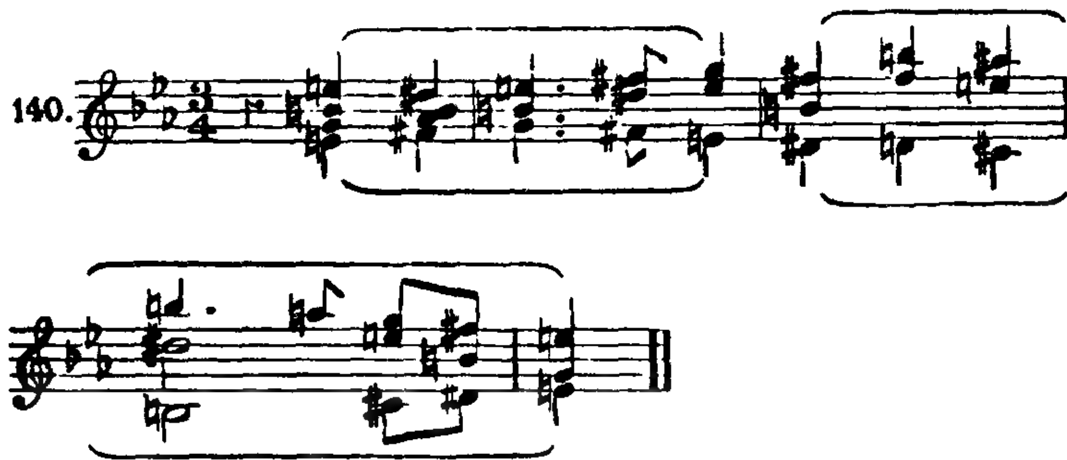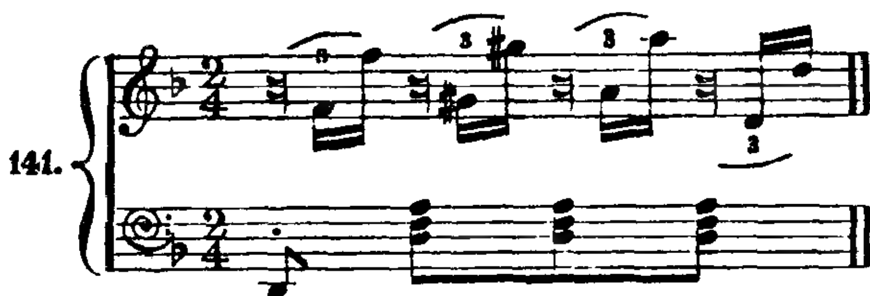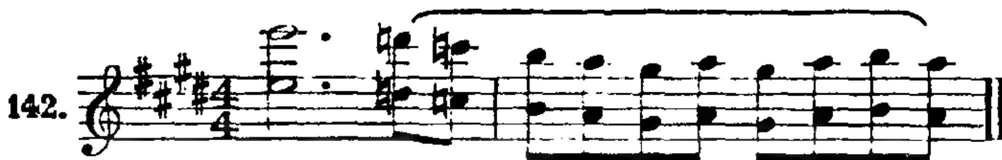








自由幻想部中的插部　现在必须提到有关奏鸣曲乐章的开展部中我们认为重要的另外一点，即作曲家可以其进程中引进一个插部（由全新材料构成）。这种情况尽管不常见，但也有足够的数量使我们不至于把它们看成是纯粹的例外现象。也许贝多芬《"英雄"交响曲》第一乐章中的伟大主题，可以算是在古典大师们的音乐中这种插部的一个最明显的例子吧，它的开始是这样的：
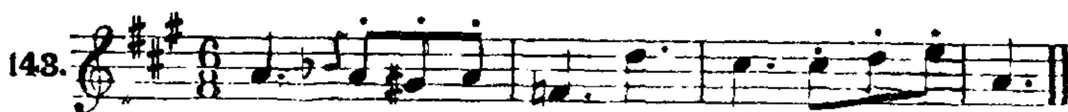


还可以找到其它一些著名的例子，如贝多芬的《F 大调钢琴奏鸣曲》（作品 10 之 2），在这里，插部开始于 d 小调：



在同一作曲家的《E 大调奏鸣曲》（作品 14 之 1）中，插部开始于 a 小调：
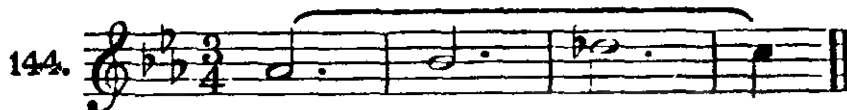


在门德尔松的《“意大利”交响曲》中，插部建立在下面的动机上：



这个插部在乐章的结构中极其重要。

在莫扎特的《$^{\flat}$E 大调小提琴奏鸣曲》（第 7 首）中，开展部几乎全部是由一个长大的插部构成的，它是这样开始的：



这也是这位大师的一个特点，即(正如 E.普劳特教授在他的《应用曲式学》中所说的那样)和海顿与贝多芬相比，在莫扎特的奏鸣曲乐章的自由幻想部中，“总的来说，插部多而主题处理少”。

接近再现部　当开展部引向其结束的时候，就调性来说，它的通常总是或多或少逐步地导向主调。在较早的奏鸣曲和交响曲中，几乎普遍的习惯都是把自由幻想部结束在主调的属和弦上，并把它作为在再现部的开始处再现第一主题的最明确的方法。通过在属和弦后面休止的方法，如例145，或通过在属和弦后面跟一个较为扩大的连接句或一个建立在属和声上的连接段①的方法，如例146中，用属和弦结束的情况常常显得格外明显。

海　顿：《♭E大调第一交响曲》

145.

Allegro con spirito.

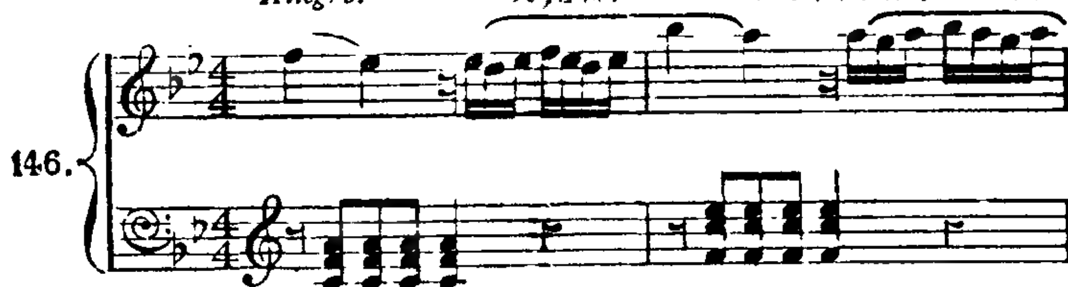
ff
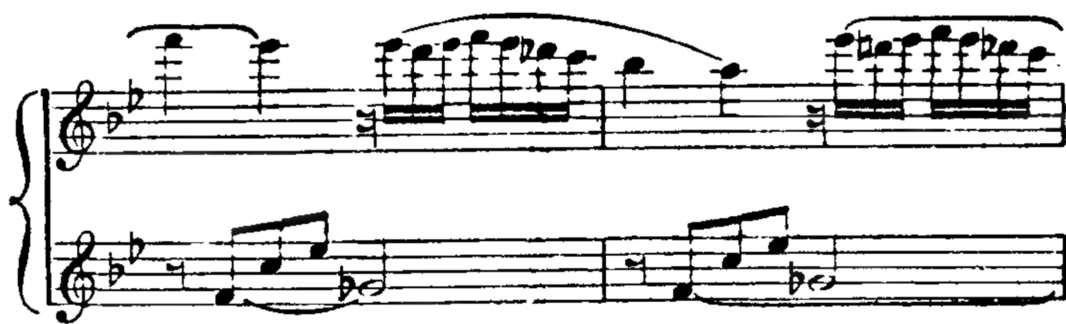
再现部开始
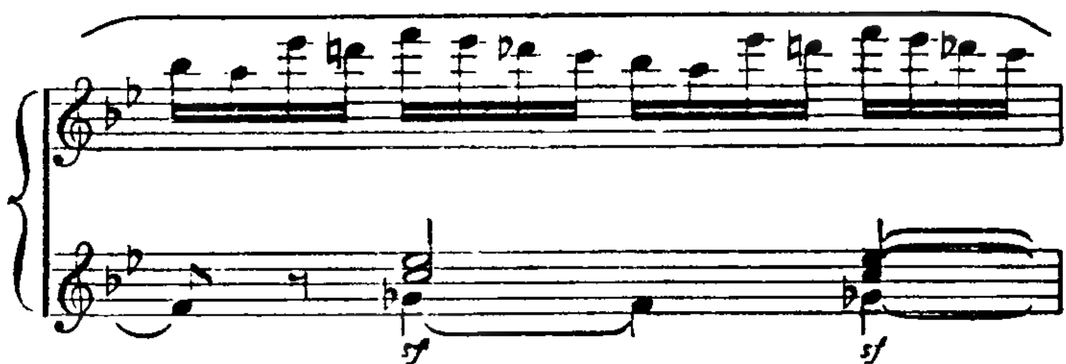
p
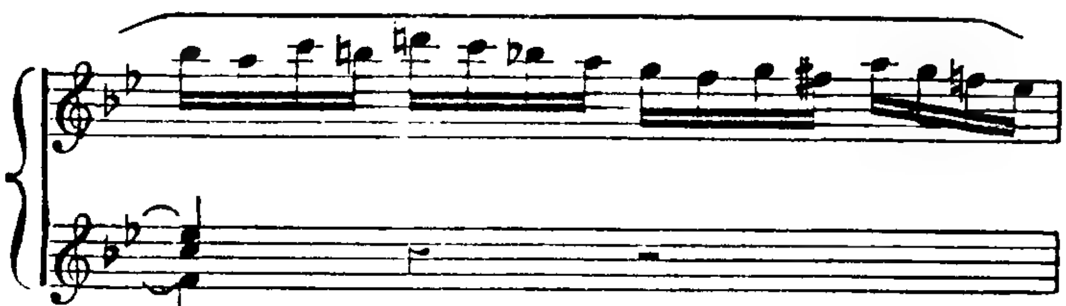
① 这个段落通常建立在一个属"持续音"上。
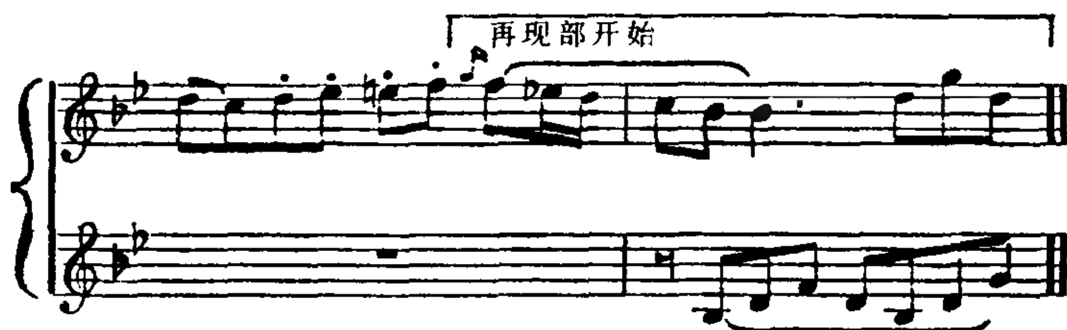
莫扎特：《♭B 大调第四钢琴奏鸣曲》
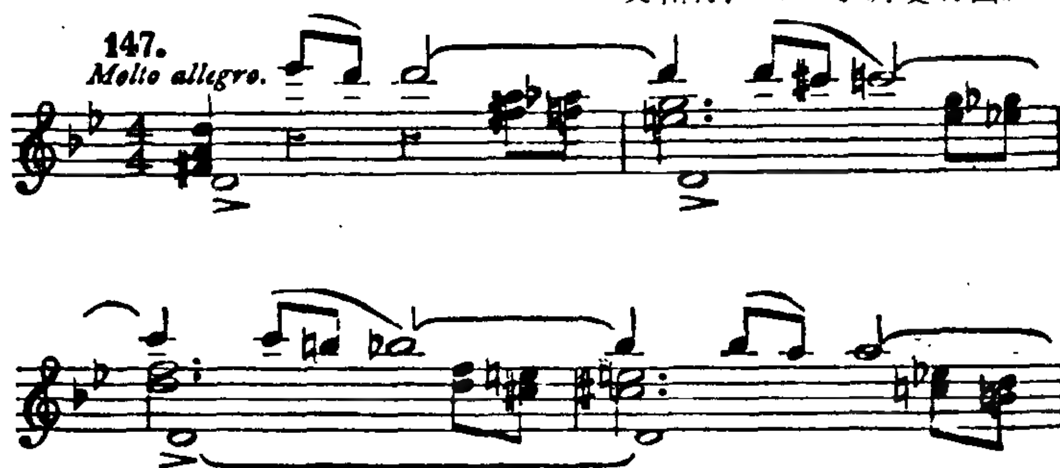






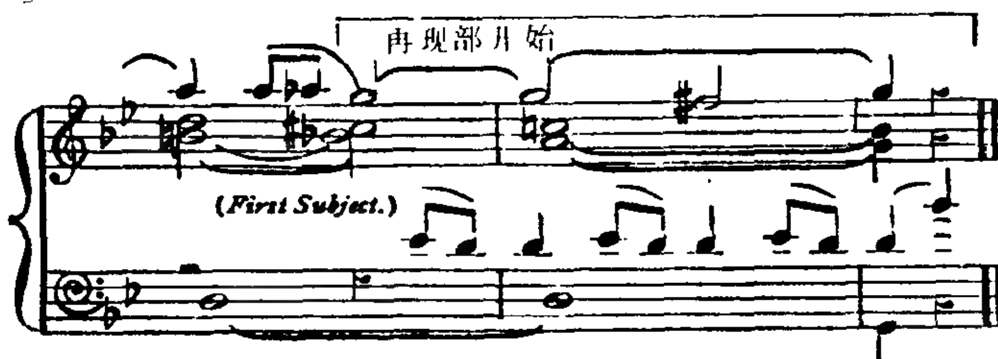




这种通过主调的上属和声的过渡而再现主题及其调性的写作方式，在大多数作品中一直被沿用着，在古典大师们的作品中有着大量优秀的例子，在这些例子中，这种较为固定的和弦基础获得了一种真正生动的情趣和魅力。下面我们举两个典型的例子，在效果上它们迥然不同：

莫扎特：《g小调交响曲》

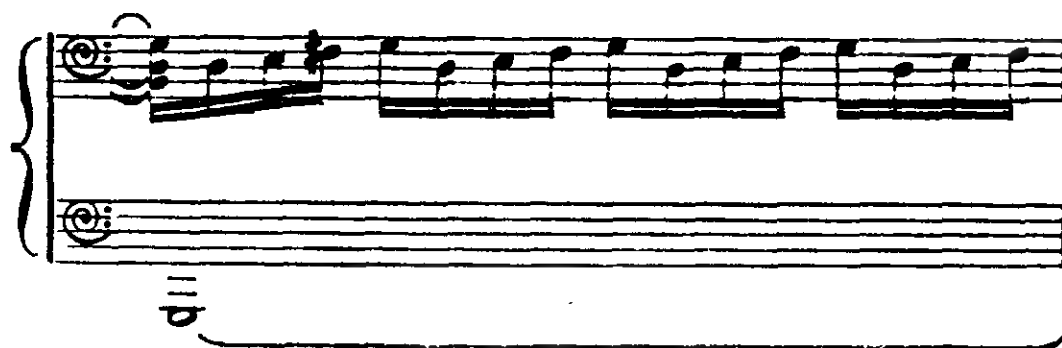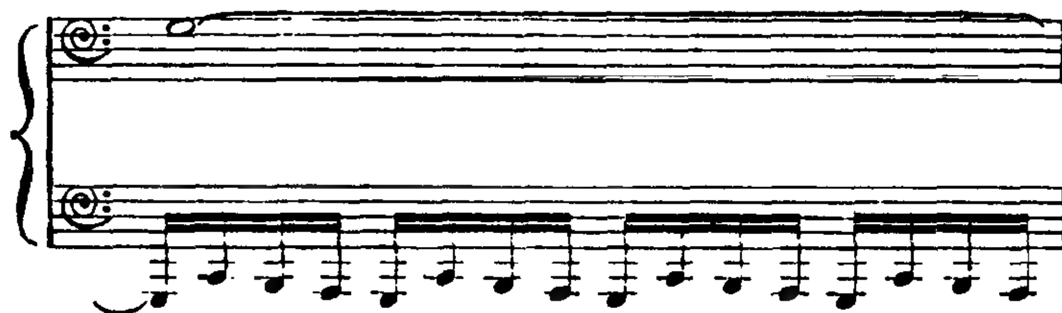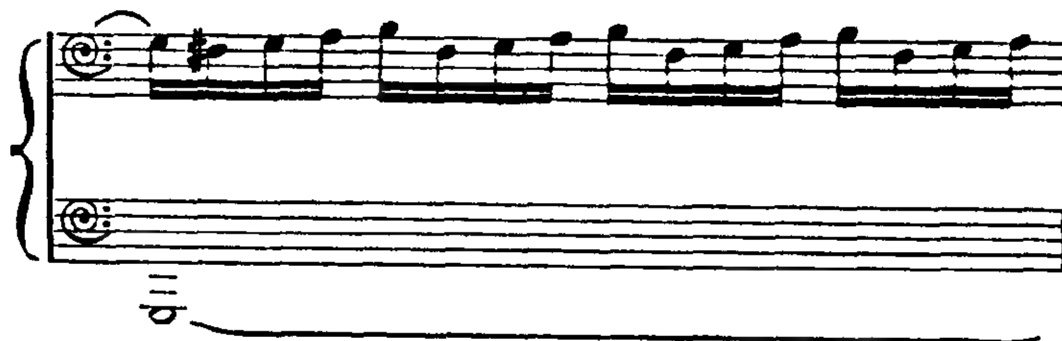




Allegro con brio. 贝多芬：《钢琴奏鸣曲》作品53

148.
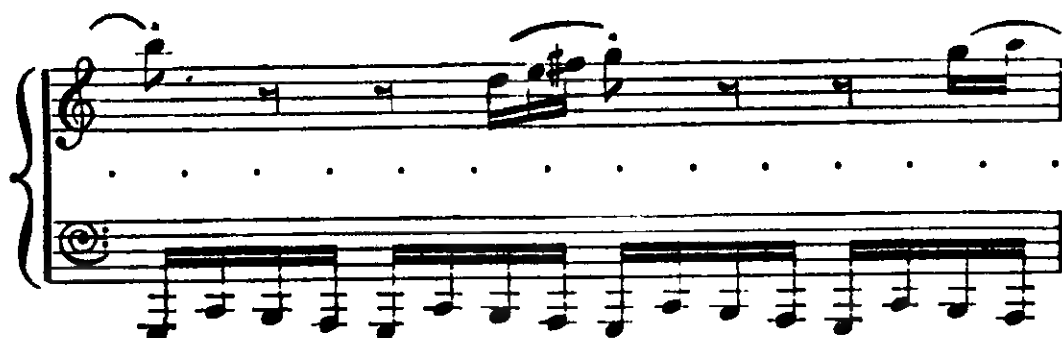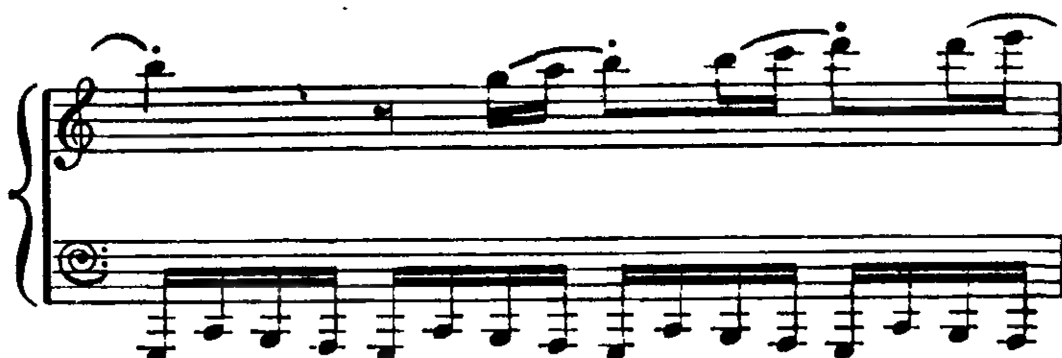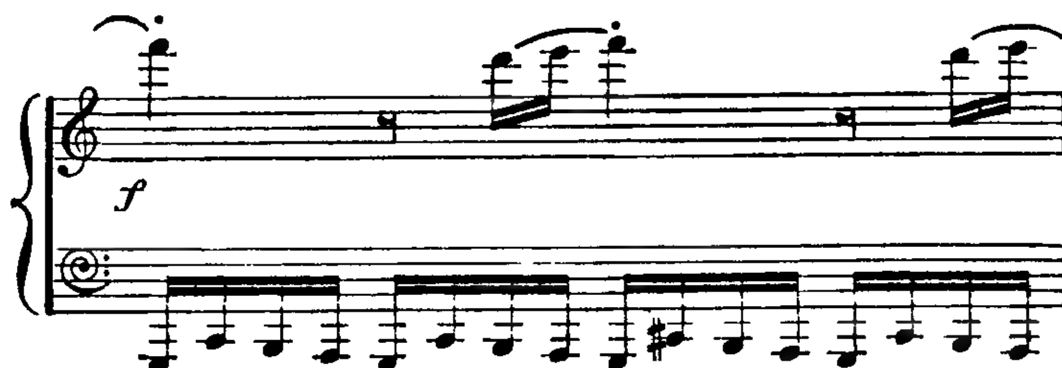








cres . . . . poco . . . . a
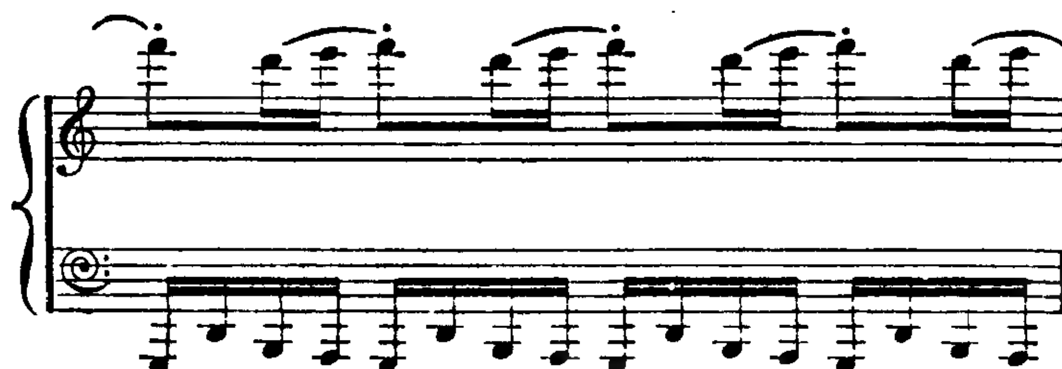
. poco . . . .
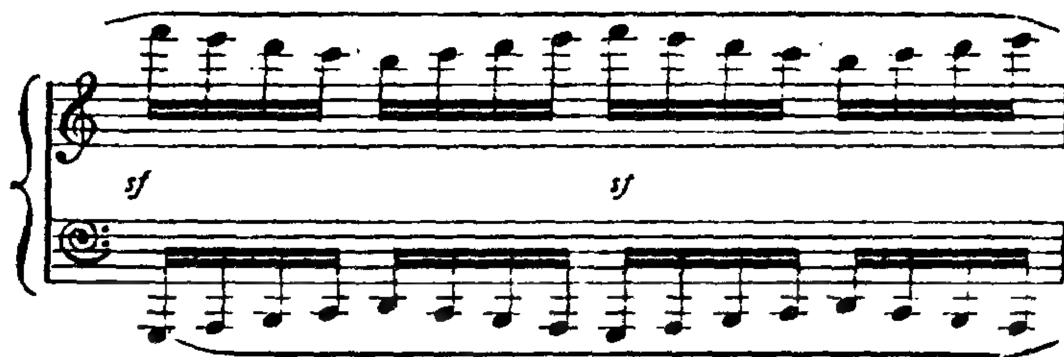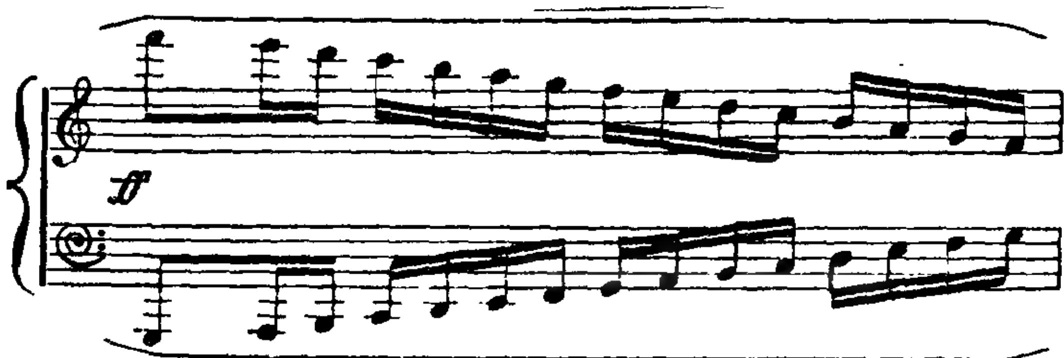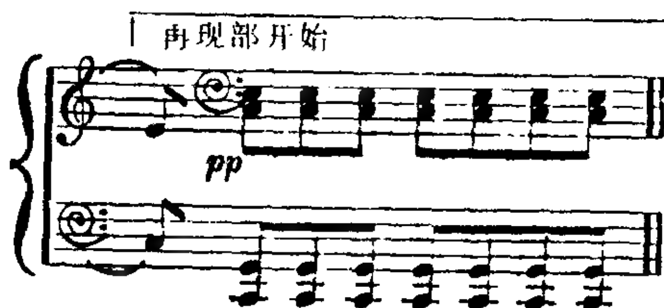






f









开展部渗入再现部　　此外，较后期的作曲家们倾向于使开展部与再现部之间的明确界限变得模糊，并且允许开展部更加流畅地进入再现部。关于这一点，我们可以提到门德尔松，他常常很成功地运用这种再现主题的方法。下面“意大利”交响曲中的这个段落就说明了这一点，它的主题在自由幻想部结束的地方，通过关系小调的过渡，最后在（X）处再现在主和弦的第二转位上：

门德尔松：《A大调第四交响曲》

Allegro vivace.

149.

mf *cres.*

再现部开始

f *sf* (x)

sf *sf*

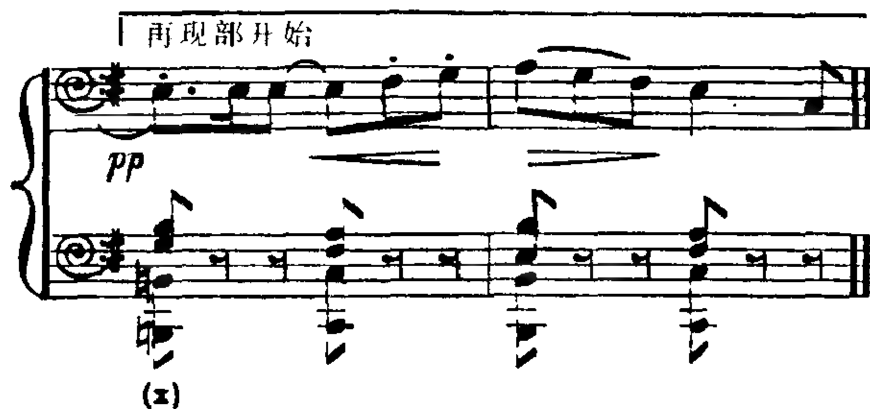
柴科夫斯基在他的《第五交响曲》中采用了同样的方法：

柴科夫斯基：《e小调第五交响曲》

Allegro con animo.

150.

p *pp*



德沃夏克在他的《A 大调钢琴与弦乐五重奏》(作品 81) 的第一乐章中，也采用了这种方法，顺便说一下，在这个乐章中，再现部并不是从第一主题的开头起始的。贝多芬在他的《f 小调钢琴奏鸣曲》(作品 57) 中，创造了一个在属持续音上的壮丽的再现段落，它的第一主题在一个非常紧张和有力的长段落之后，以 *pp* 的力度进入。

另外一些非常有趣的例子可以在这些作品中找到：海顿的《D 大调交响曲》(第 2 首——终乐章)，贝多芬的 D 大调和 B 大调交响曲，他的♭E 大调 (作品 31 之 3)、♭E 大调 (作品 81a)、e 小调 (作品 90) 钢琴奏鸣曲的第一乐章，《E 大调钢琴奏鸣曲》(作品 109) 的第二乐章，《C 大调弦乐四重奏》(作品 59 之 3) 的“prestissimo”乐章，以及柴科夫斯基的《“悲怆”交响曲》和勃拉姆斯《c 小调交响曲》的第一乐章，所有这些作品都值得我们用心地去钻研。

第十六章　奏鸣曲式（续）

再现部与曲尾、引子

我们已经探讨了奏鸣曲式乐章中呈示部与开展部两个部分，剩下需要改虑的是其结构的第三部分，即再现部。

再现部是三部曲式构思中的第三部分　奏鸣曲式构思的这一部分的原型，正如已指出的，是三部曲式的第三部分——A—B—A^2 这一过程的 A^2。换言之：在开展部深入发展了呈示部的素材（或其中一部分）之后，作曲家使乐曲回到开头——实际上与第九章论述的小型小步舞曲等的构思相同。
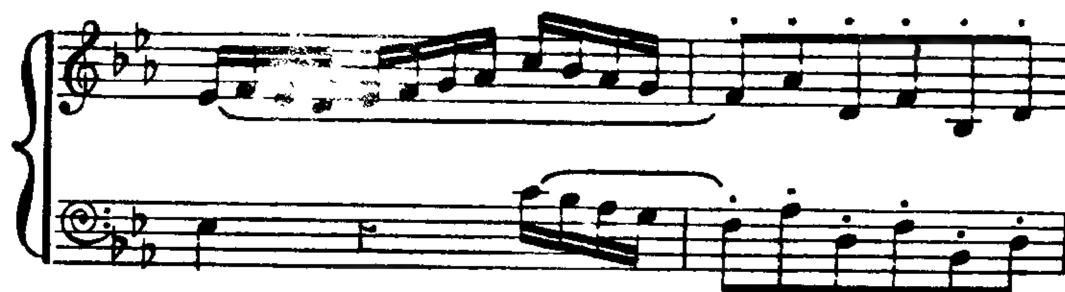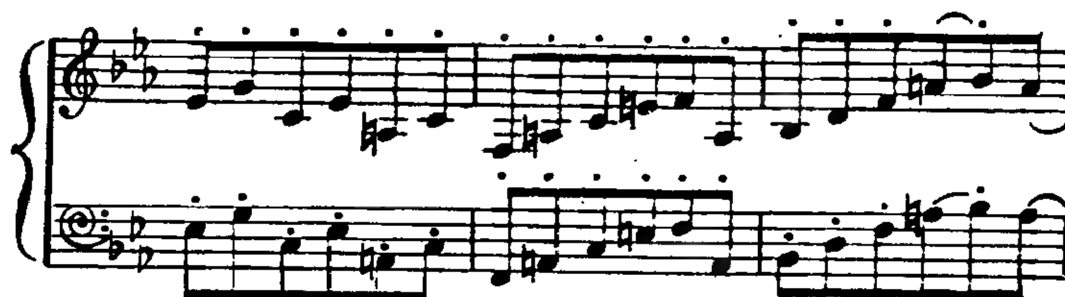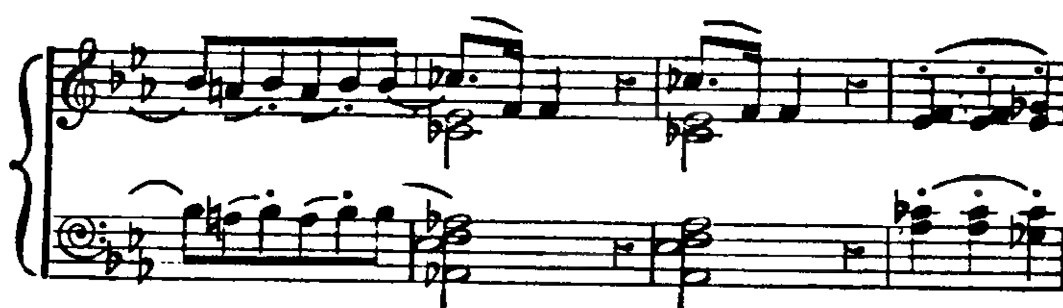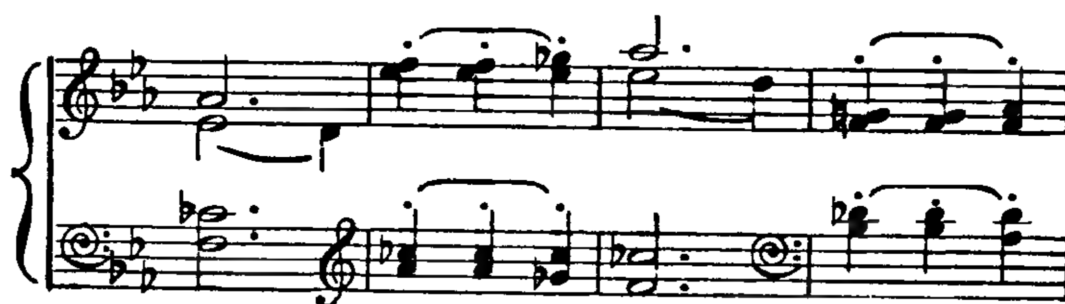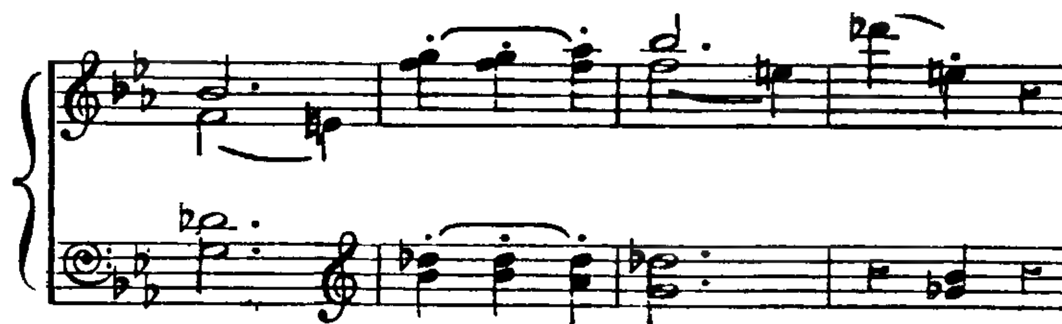
第二主题的换调与过渡段的改变　第一部分主题材料的再现在一般都是较为准确的，唯一的变化是第二主题从副调（属调，关系大调或所用的其它调性）换为主调，这种调性转换通常通过两个主题间的过渡段改变而实现，如贝多芬《♭E 大调奏鸣曲》（作品 31 之 3），呈示部中的过渡段是这样进行的：

贝多芬：《♭E 大调钢琴奏鸣曲》作品31之3

过渡段开始
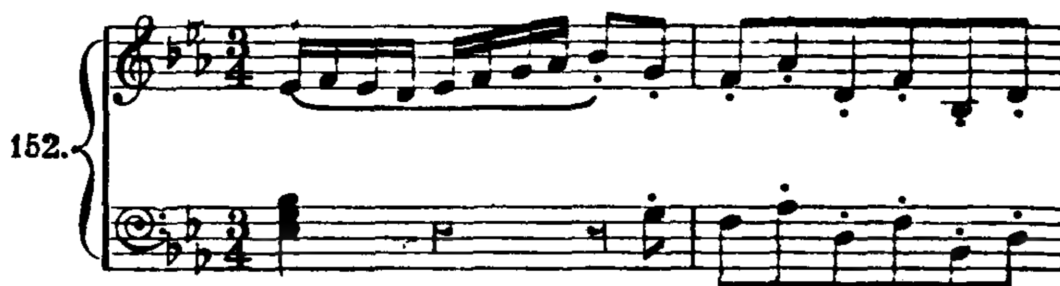
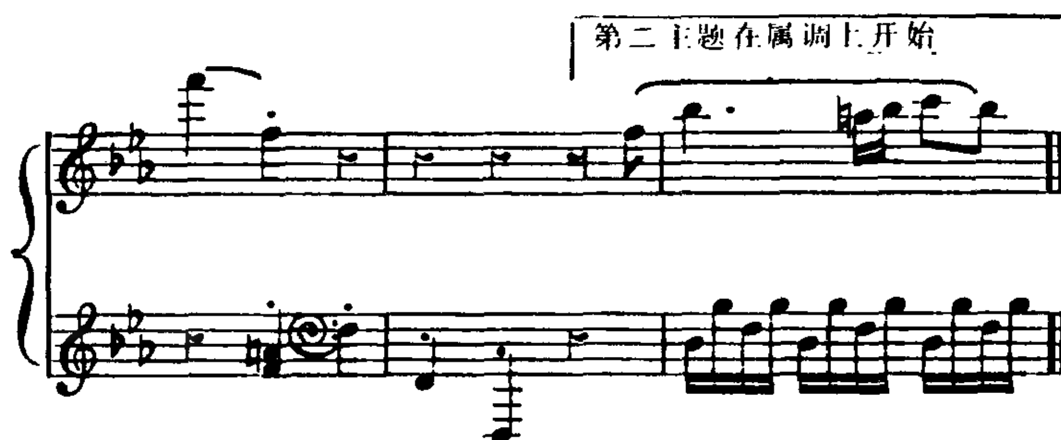
Allegro.
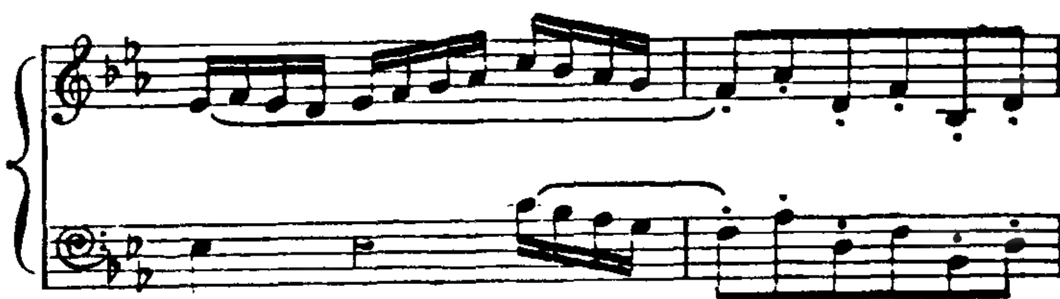
151.
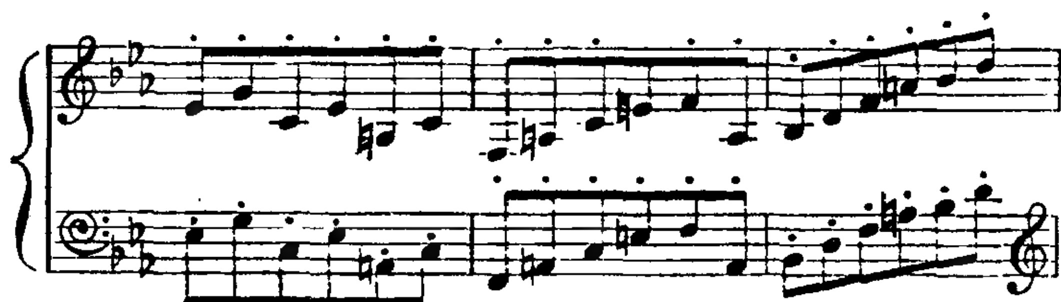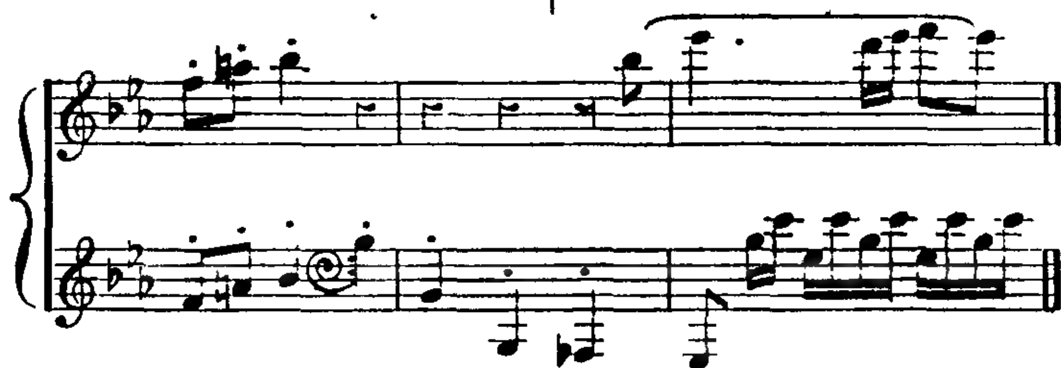








在再现部中出现了下面这样的改变，并有了很大的缩减：①





① 偶尔，再现部中过渡段比呈示部中的过渡段更为扩展，如莫扎特《F大调钢琴奏鸣曲》(第6首)。





过渡段的省略　　在一些曲例中，过渡段完全被省略，第二主题在第一主题结束后立即开始，贝多芬《♯c小调奏鸣曲》（作品27之2）的终乐章中这种情况就很显著。这种手法也被其他作曲家所采用，如勃拉姆斯《G大调小提琴奏鸣曲》（作品78）的第一乐章。

第二主题的一部分又引入远关系调　　有时，特别当呈示部的第二主题不用近关系调（如中音调、下中音调）时，贝多芬与较现代的作曲家们将再现部中第二主题的第一个乐句引入较远的调，然后再转到主调。贝多芬《C大调奏鸣曲》（作品53）的第一乐章是一个明显的例子。呈示部中为E大调（中音调）的第二主题再现于A大调，通过在a小调上绝妙的“一闪”，转回C大调，主题其余部分都在C大调中进行。这种处理手法的另一

个极好的范例是勃拉姆斯《♭E大调单簧管奏鸣曲》(作品120)，不过这部作品在呈示部第二主题出现于传统的属调上。①

当第二主题的几个部分在呈示部出现于不同调上时，对第二主题的处理 这一点已提到过，即如果在呈示部中第二主题的各个部分出现在不同调性上（这种情况虽非经常，但有时会出现），那么再现部中就应遵守同样的调性关系。学习者特别应该参考贝多芬《D大调奏鸣曲》(作品10之3)，在这首奏鸣曲中，第一乐章的第二主题非常明确地开始于b小调，此后转到A大调——属调——作为其第二部分。再现部中保持了类似的调性关系，第一部分用e小调，第二部分用D大调——主调。

主题在再现部常作不同的处理 至于再现部的素材，以前的习惯写法是基本上重复整个呈示部，手法也比较严格。随着时间的推移，越来越多的写法是对前面的主题至少要作一点新的处理，并也表现出压缩主题材料的明显倾向，因为人们感到，**压缩** 只要再现了主要的乐思，再逐一地再现起初呈示的每个乐思的所有细节就没有很大价值了。实际上，这种再现过程的缩短，目前通常已被认为是非常合乎需要的，因为这样防止了冗长乏味之感，使主题以更快的速度完满结束，因而更紧地抓住听众。②

在柴科夫斯基《♭b小调钢琴协奏曲》(作品23)的“Allegro con spirito”乐章中，这种压缩就是再现部中删去第一主题的绝

---

① 在贝多芬《♭E大调奏鸣曲》(作品31之3，终乐章）中可以找到将第二主题引入远关系调的一个相当奇特的例子，其中第二主题进入了♭G大调，而呈示部中第二主题在♭B大调上。

② 促成这一点的两个原因无疑是：

(1) 在较现代的作品中曲尾更长，更重要；

(2) 当今更少需要严格再现全部长度（因为听众对于常用结构类型的熟悉程度在提高）。

大部分，大约只再现了20小节左右，第二主题就出现了。

主题的省略　在肖邦♭b小调奏鸣曲（作品35）中，第一主题在再现部被完全省略，开展部结束后第二主题立即在主调上开始。① 在门德尔松《无词歌》第5首（用奏鸣曲式写成）、舒曼《d小调（第4）交响曲》的终乐章和斯美塔那《弦乐四重奏“我的生涯”》的第一乐章中，都明显地这样处理。学习者一旦认识到这种情况的存在，加一点实践，就能在分析作品时比较容易地分辨节略的种种方法。以上所举作品中，压缩是很大的，但是在大多数乐章中，整个主题被省略的情况很少，更为常见的紧缩主题的方法是仅仅再现每个主题的某部分，而不是全部——通过这种方法，把主题的大多数在再现部中影射出来。

不规则的再现部　现在需要提到两种偶尔出现的不规则情况。第一种是：在少数例子中，第一主题在再现部的开头从下属调上进入。莫扎特的《C大调小奏鸣曲》(第15首)就是一个恰好的例子,在这首奏鸣曲的再现部中,第一主题从F大调(原调的下属调)上进入。当第二主题接着出现在C大调(主调)上的时候，呈示部中出现过的同样的调性关系即被保留了下来，② 即：

呈示部		再现部	
第一主题	第二主题	第一主题	第二主题
C大调	G大调	F大调	C大调
	（C的上方五度调）		（F的上方五度调）

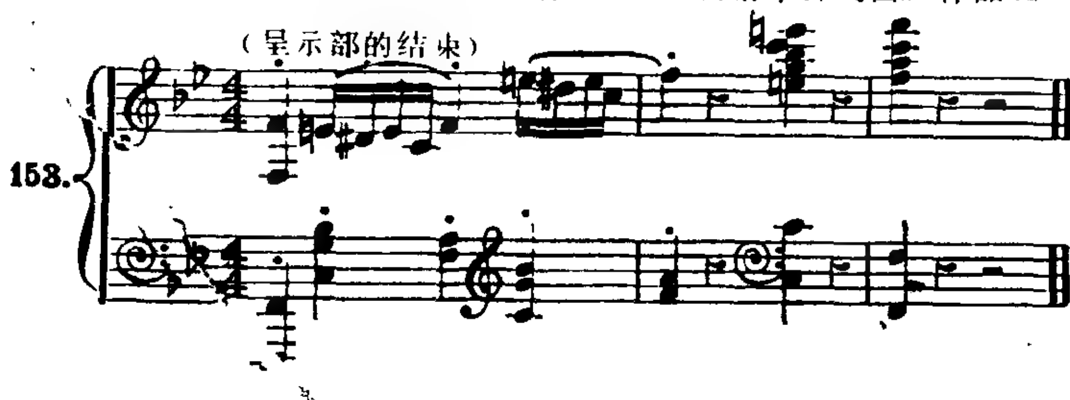
① 当第二主题在呈示部中出现在主小调的关系大调时，在再现部中第二主题有时在主小调再现（当然，其性格稍有改变），而有时在主大调再现。前一种情况在较早的作曲家的作品中更常见，参见一个典型的例子，莫扎特《c小调钢琴奏鸣曲》（第18首）。
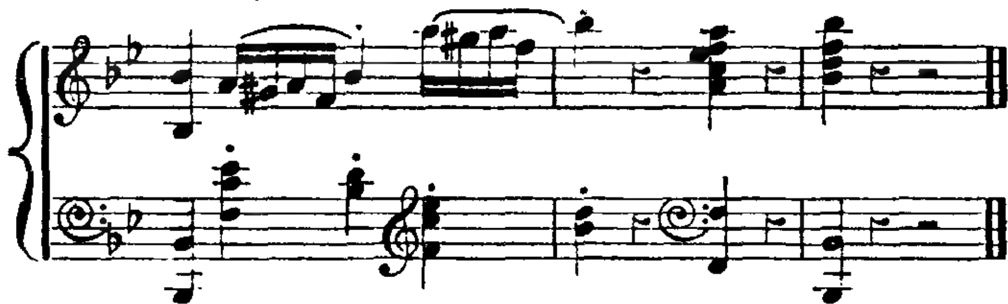
② 第一主题的这种例外处理，的确是非常少见的。（但是请参看舒柏特的《B大调钢琴奏鸣曲》作品147。）

第一主题第二主题次序的颠倒　再现部结构中的第二种不规则情况是：第二主题出现在第一主题之前。在这方面的一个众所周知的例子是莫扎特《D大调钢琴奏鸣曲》（第3首）中的“Allegro con spirito”乐章。其它还有这位大师的歌剧《狄托》的序曲，他的《D大调小提琴奏鸣曲》（第13首）的第一乐章；斯波尔的八重奏（第一乐章），以及德沃夏克《E大调钢琴四重奏》（作品87）的第一乐章，等。上述提到的这些不同于通常结构次序的例子都是极少见的，我们在这里提到，主要是为了叙述得更全面而已。但是，并没有理由限制作曲家们更多地采用上述第二种“变体”，尤其是假如第二主题没有在自由幻想部中开展过——在这种情况下，再现部中的第二主题出现在第一主题之前，并不是一个不受欢迎的结构特点。

一些乐章完成于再现部的结束处　有时，随着两个主题再现的完成，一个奏鸣曲乐章也就结束了，再现部作为——除了在调性上，如已经解释的那样——呈示部主要轮廓的一个再现，甚至两个部分的结尾和高潮点也许就是相同的，在海顿和莫扎特的许多奏鸣曲和交响曲、以及少数贝多芬的奏鸣曲中可以看到这种情况，例如贝多芬的《$^\flat$B大调奏鸣曲》，作品22：

贝多芬《$^\flat$B大调钢琴奏鸣曲》作品22





曲　尾　虽然这种结束整个乐章的方式可能。并且常常是很有效果的，但是我们常发现它略有乐意表达不尽之感。在最后的高潮中似乎还需要更多一点内容，正是这样一种感觉，导致了作曲家们采用这样一种设计，即在再现部后面加上一个附加部分，这就是整个乐章的曲尾。①

曲　　尾

曲尾的重要性与日俱增　在较现代的音乐作品中，这个部分已经成为奏鸣曲式乐章结构上一个如此重要的特征，以至值得更多的注意。起先，曲尾仅仅是通过重复最后的终止形而加强乐曲的结束感，而现在（特别从贝多芬时代以来），它已经变成了乐曲结构中一个具有高度组织性和不容忽视的部分，事实上（这一点已经在81页第九章中说明），已经成了一种收场白，有时候这种收场白几乎构成了乐章的第四部分。

一种收场白　贝多芬的曲尾在使乐曲达到高潮而完满结束，是卓越超群的。学习者应该极仔细地研究他的钢琴奏鸣曲的

① 因此，通过找出实际的再现部终止的那一点，就可以确定曲尾的开始部位。

曲尾，尤其是下列奏鸣曲的曲尾：作品 2 之 3，作品 7，作品 27 之 2（终乐章），作品 31 之 3，作品 53（一个非凡的例子），作品 57（一个极有趣的例子），作品 81a（一个很长的曲尾），作品 90，作品 106 和作品 111。

曲尾很少包含新的材料　曲尾的精确结构完全取决于作曲家个人的趣味以及他的处理手法，但它很少包含新的材料。在下面的少数几个例子中有这种新材料的引进（例如贝多芬作品 57 的终乐章，舒曼《♭B 大调交响曲》的第一乐章，等等），① 但是，这些例子对于普遍公认的准则来说，明显地属于例外，因为在乐章的后面部分通常应该是把已经呈述过的材料收拢起来的时候，而不是在结构中引入新乐意的时候，尽管这些新的乐意本身可能是多么的有趣。

引　子

引子的目的　现在，在奏鸣曲乐章的设计中，还有“引子”应该谈一谈，它纯粹是一个可有可无的部分，它在交响乐作品中用的较奏鸣曲为多。H.帕里爵士② 说：“引子的主要目的或是唤起听众的注意，或是把他们带入一种严肃而认真的、对欣赏作品的重要内容最为合适的情绪中。”
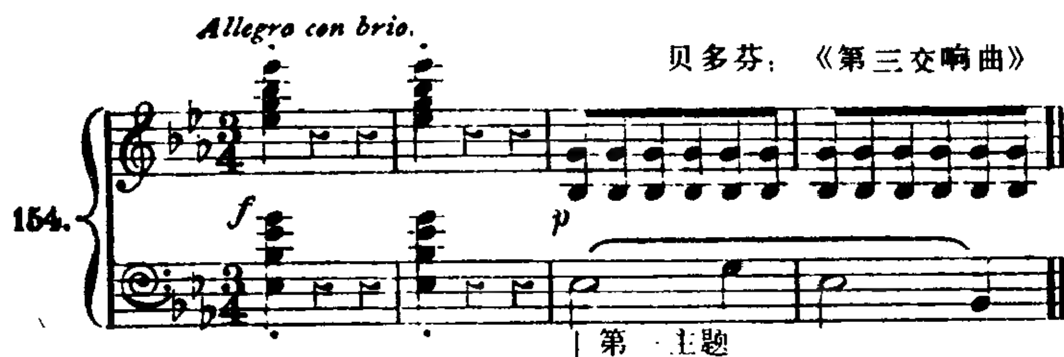
当引子的目的只是“唤起注意”的时候，它通常不过是一个响亮的主和弦，或不过是一组确定后面乐章调性的和弦。在较早期

---

① 也可参看门德尔松《D大调大提琴奏鸣曲》的终乐章，以及柴科夫斯基《“悲怆”交响曲》的第一乐章。

② 《格罗夫音乐字典》（第二版）第二册，488页。

的作曲家们的作品中有许多这方面的例子，贝多芬《“英雄”交响曲》的开头给我们提供了一个较现代的例子——而且是一个非常有效果的例子，在这里，第一主题平静的开始之前，是两个有力的$^{\flat}$E 大调主和弦，如下：



重要的引子 但是，引子常常具有慢而庄重的前奏曲性质，有时仅仅是几小节（如贝多芬$^{\sharp}$F 大调钢琴奏鸣曲，作品 78），但有时却能发展成一个很大篇幅的乐段（如同一作曲家的 A 大调第七交响曲）。为了准备“快板”乐章第一主题的进入，引子常常结束于半终止。早期的作曲家们通常给这个终止一个强烈的终止感，而较现代的作曲家们一直倾向于让引子不间断地进入第一主题。
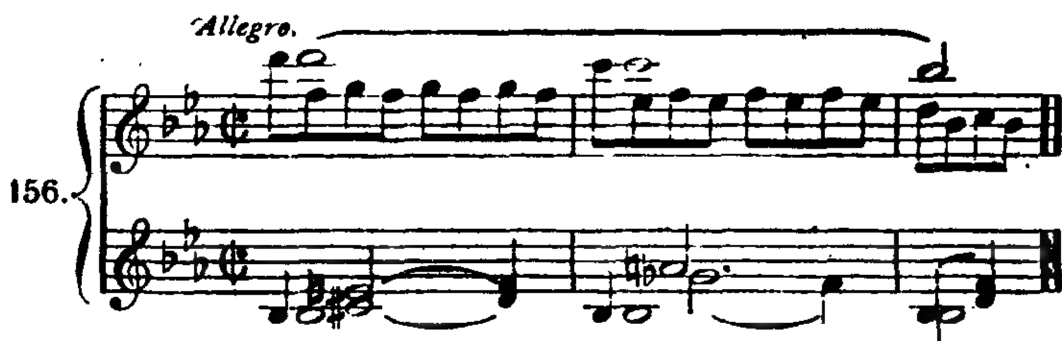
引子在交响曲中比在奏鸣曲中更常见 在贝多芬以前的作曲家们的奏鸣曲中，很少乐章的前面用引子，在贝多芬这位大师的 32 首钢琴奏鸣曲中，也仅有四首是引子的，它们是：c 小调（作品 13），$^{\sharp}$F 大调（作品 78），$^{\flat}$E 大调（作品 81a），和 c 小调（作品 111）。而与此相反在交响曲中，海顿的最著名的 24 首交响曲中就有 18 首是引子的，同样明显的情况还有，莫扎特的交响曲$^{\flat}$E 大调（第 3 首），D 大调（第 4 首），C 大调（第 6 首），D 大调（第 7 首）；贝多芬的交响曲 C 大调，D 大调，$^{\flat}$B

大调和A大调；舒柏特的《C大调大交响曲》（第7首）；门德尔松的a小调（“苏格兰”）；舒曼的$^{\flat}$B大调，C大调和d小调；勃拉姆斯的c小调（第1首）；德沃夏克的e小调（“自新世界”）；柴科夫斯基的f小调，b小调（“悲怆”）和e小调；鲁宾斯坦的d小调（“戏剧性的”），以及许多其它作品。①

引子的乐思后来被用于主要乐章中　我们要感谢贝多芬对器乐曲结构的发展所作的极为重要而有价值的贡献，他常常把引子的乐思极有效果地运用于接下来的“快板”乐章中。仅需要举两个例子，即：《悲怆奏鸣曲》和被称作：“告别、离去、归来”的《$^{\flat}$E大调奏鸣曲》（作品81a）。在后一首奏鸣曲中，引子的主要动机——



构成了第二主题的基础，第二主题这样开始——



① 序曲常常是用奏鸣曲式写成的，它的前面通常有一个引子，例如：韦柏的《自由射手》和《奥伯龙》；门德尔松的《雷布拉斯》；舒柏特的《罗沙蒙德》；柴科夫斯基的《1812》等等，等等。

引子并且是开展部和用来结束整个乐章的庞大曲尾的最主要的素材。

引子类似于一个开场白　　我们现在看出，既然曲尾可以被认为一个收场白，那么引子同样可以被看作一个开场白，它要么仅仅是为全曲“定一个基调”，要么对后面即将出现的音乐的一个较详细的预示。无论是哪一种情况，我们都应该记住：虽然引子的旋律或其它一些特点可能被结合到后面的乐章中，但它在结构上也是独立的。

第十七章　正规奏鸣曲式的支流

节略奏鸣曲式

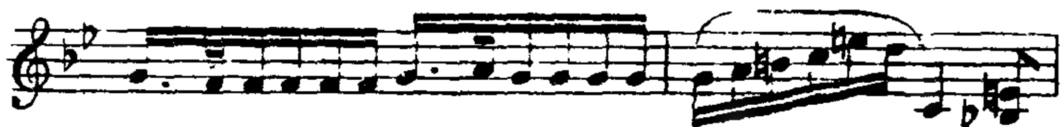
节略奏鸣曲式　　现在，值得我们注意的奏鸣曲式的两个分枝是：（1）通常所说的“节略”奏鸣曲式，和（2）较现代的回旋曲类型，即奏鸣回旋曲式（或称现代的回旋曲式）。前者见于小规模的乐章中，如许多小奏鸣曲①、某些交响曲、奏鸣曲的慢板乐章等，以及许多歌剧序曲，尤其是意大利、法国乐派作曲家罗西尼、唐尼采蒂、奥柏等的歌剧序曲。其结构如下：
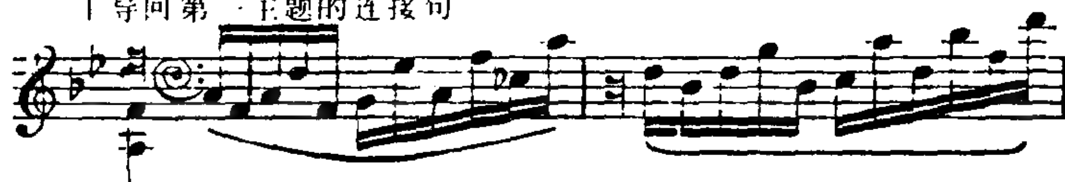
呈示部		再现部
第一主题 主调 第二主题 属调 (或其它关系调)	转调连接句 (常常仅是主调 的属七和弦)	第一主题 主调 第二主题 主调 曲　尾

换言之，这就是没有开展部的奏鸣曲式。门德尔松的$^{\flat}$B 大调："Andante Cantabile"（两架钢琴曲第一首）可作为一个特别简洁的例子。为了节省篇幅这儿仅写出其结构轮廓：
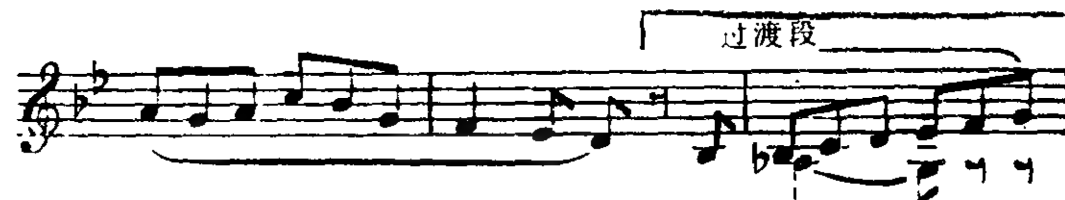
① 小奏鸣曲，顾名思义，是一种规模较小的奏鸣曲，其乐思较短小，风格较简朴。虽然节略奏鸣曲式经常用于这样的作品，但一些小奏鸣曲的结构实际上是奏鸣曲。

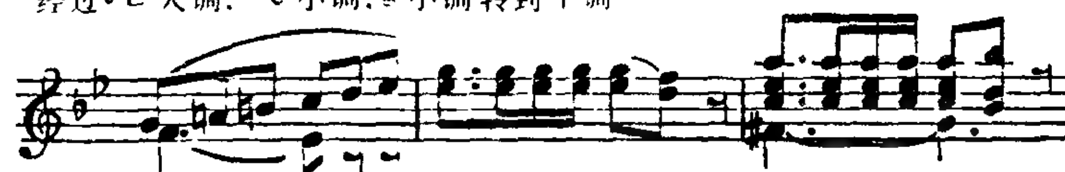
引子
Andante cantabile.
157.
呈示部—第一主题主调
过渡段转到属调
第二主题、属调
等
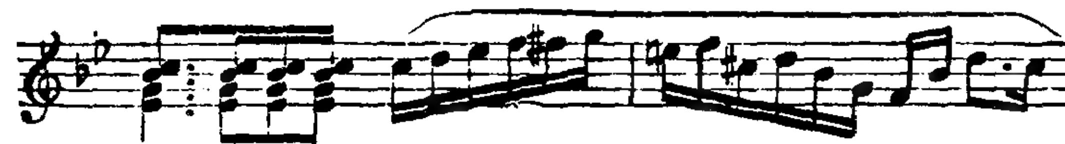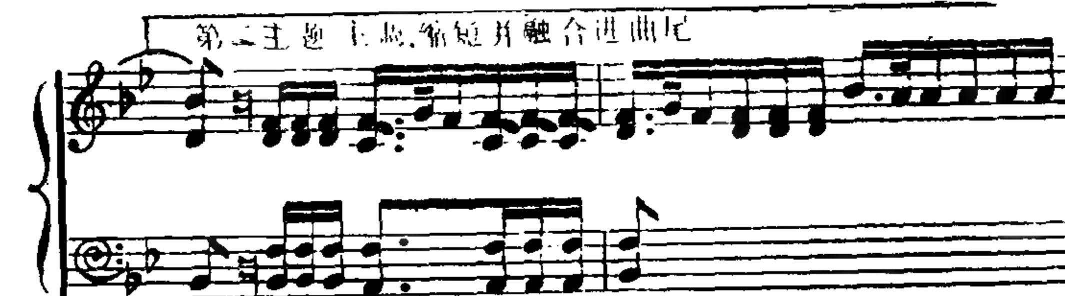



导向第一主题的连接句
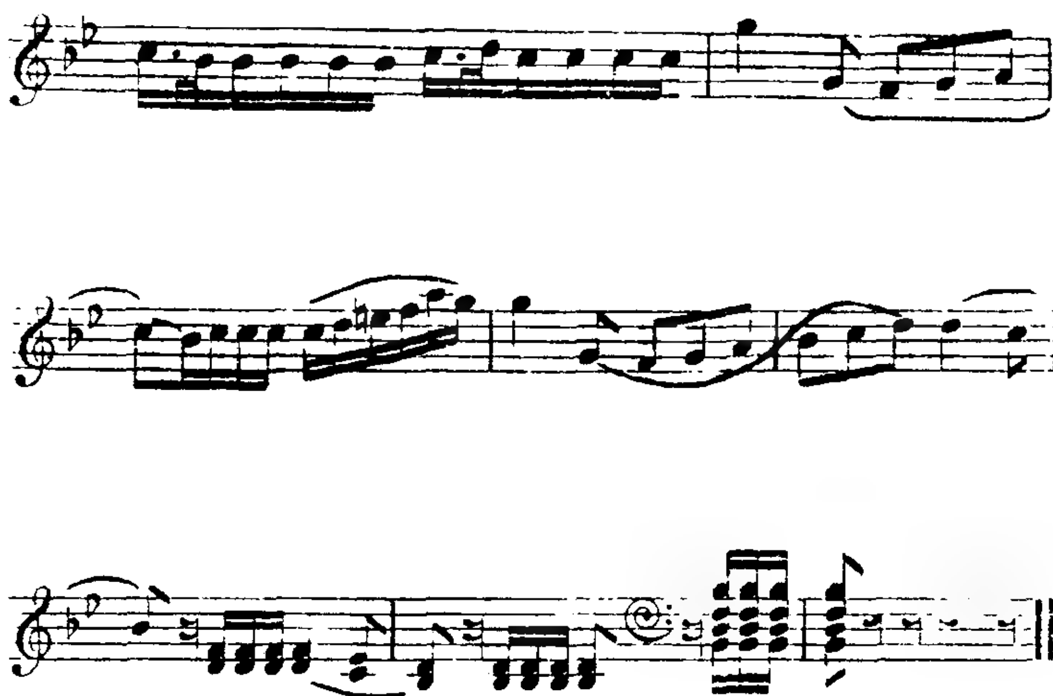

再现部—第一主题，主调


过渡段


经过♭E大调、c小调、g小调转到主调




第二主题主调，缩短并融合进曲尾
等



节略奏鸣曲式的例子　用这种结构写成的其它作品，还有莫扎特《F大调钢琴奏鸣曲》（第6首）的“Adagio”，贝多芬《c小调奏鸣曲》（作品10之1）的“Molto Adagio”，同一作曲家的《普罗米修斯》序曲，莫扎特歌剧《费加罗》的序曲，奥柏《马赛尼罗》的序曲，舒柏特《罗莎蒙德》的序曲，等等。

不难看出，开展部的省略并由此而产生的结构缩短，使节略奏鸣曲式比具有呈示部、开展部、再现部三个部分的完整奏鸣曲式更适用于慢板乐章，由于慢板乐章速度缓慢，后一种结构就会使这样的乐章过于冗长。①

奏鸣回旋曲式

奏鸣回旋曲式　另一种更重要的奏鸣曲式的变体是现代回

① 但也有例外，参见第十九章，246页。

旋曲式（或称奏鸣回旋曲式）。这种曲式源于莫扎特和海顿，而在贝多芬的作品中臻于完善，在贝多芬的奏鸣曲中有许多这种曲式的例子。其主要特征既取自第十二章论述的古回旋曲式，又取自奏鸣曲式。

其主要特征　　它与前者的不同在于其逻辑性更强——也就是说，它的各个主题的本身通常都较重大，相互之间也更连贯，不再是断然划分开的方块，方块型的主题是古回旋曲的特征。①换言之，连贯的感觉作为奏鸣曲式的鲜明特征，在很大程度上渗透进了现代回旋曲式。

它在结构上之所以不同于古回旋曲式，表现在这一事实上，即出现在第一主题后面的第一插部，到乐章的后半部中改在主调上再现，通过这一方法增加了它的重要性，实际上成了第二主题。② 下例结构轮廓表示两种回旋曲的主要不同之点：

古回旋曲式	奏鸣回旋曲式
A.主要主题…主调 　B.插部…属调（通常如此） A^2.主要主题再现…主调 　C.第二插部,其它关系调 A^3.主要主题再现…主调可能有曲尾。	A.第一主题…主调 　B.第二主题…属调（通常如此） A^2.第一主题再现…主调 　C.插部，其它关系调 A^3.第一主题再现…主调

① 我们不会忘记，古回旋曲式的各个主题间总是用鲜明的终止式相当刻板地划分开来；而在现代回旋曲式中，主题间通常有某种连接或过渡的段落，在某些曲例中，其作用如同奏鸣曲式乐章的过渡一样重要。

② 这儿最好再重申一下已说过的内容，即主题是更为重要的，它在乐章的后面段落再现，而插部则是次要的、经过性质的，它的再现不如主题那么重要。

古回旋曲式	奏鸣回旋曲式
(有时可能会出现第三插部，这时主要主题就要在曲尾前第四次出现。)	B^2.第二主题再现…主调 A^4.第一主题最终再现。或是一个曲尾，其中大量使用第一主题材料。

奏鸣回旋曲式的开展部　贝多芬及其后继者，在他们的一些结构更高级的奏鸣回旋曲式里，将主题的某种发展引入第一主题的第一次再现之后的插部中。这在回古旋曲式中是很少见的，在大多数的现代回旋曲中也未见过。下面两个图表将说明奏鸣曲式与奏鸣回旋曲式的不同之处：

奏鸣曲式	奏鸣回旋曲式
Ⅰ.[1] A.第一主题……主调 B.第二主题……属调等	Ⅰ.[2] A.第一主题……主调 B.第二主题……属调等 A^2.第一主题……主调
Ⅱ. 开展部，或自由幻想部(偶尔具有插入材料)。	Ⅱ. 插部(也可能是个有限度的不太重要的开展部)
Ⅲ. A^2.第一主题……主调 B^2.第二主题……主调 通常有曲尾。	Ⅲ. A^3.第一主题……主调 B^2.第二主题……主调 A^4.第一主题，或是一个曲尾，其中大量使用第一主题材料。

---

① 例如，贝多芬♭B大调钢琴奏鸣曲（作品22）中的回旋曲。韦柏为钢琴写的"辉煌回旋曲"（作品62）中，插部的位置几乎全部被第一主题的发展所占据。
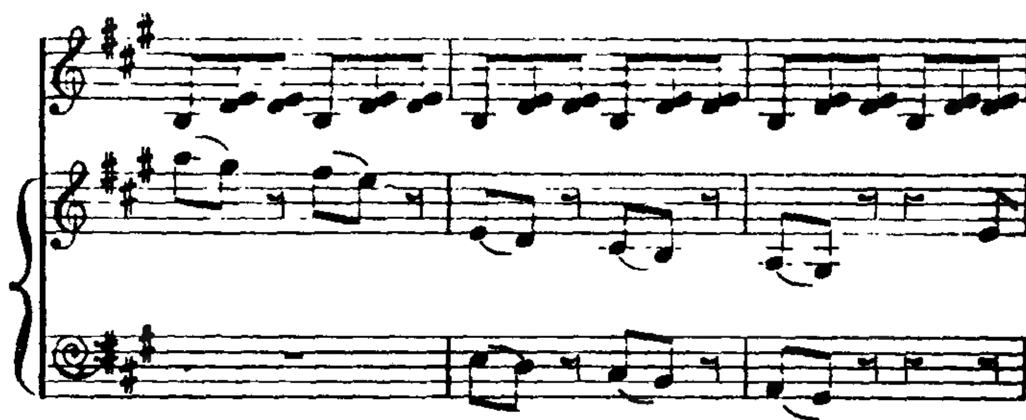
② 奏鸣曲式的呈示部通常全部反复，正如135页第十四章所述，而奏鸣回旋曲式的呈示部则从来不反复。
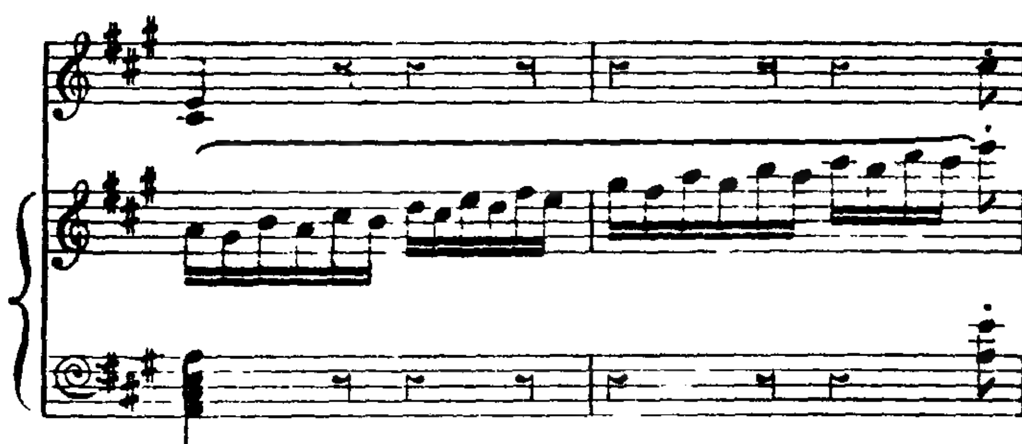
主要的区别　从上表中可以看出，这两种曲式在结构上的主要区别是：(1) 奏鸣曲式中的呈示部结束于从属调性的第二主题，而在奏鸣回旋曲式中，呈示部总是回到主调的第一主题；(2) 在奏鸣回旋曲式中，插部实际上代替了最能代表奏鸣曲式特征的自由幻想部。
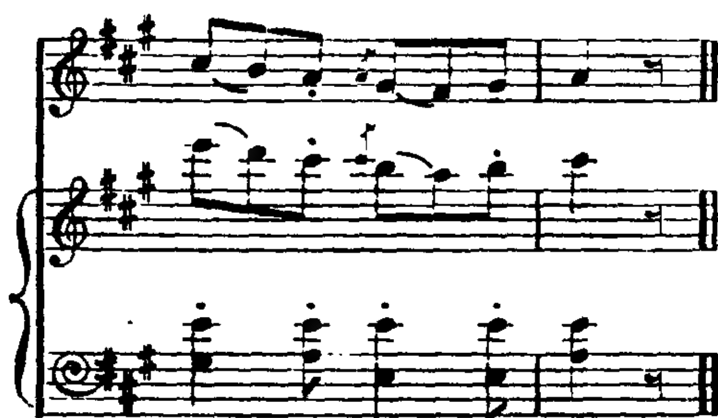
奏鸣回旋曲式的主题通常节奏简单　再说，奏鸣回旋曲式的主题在节奏的结构上常常是非常简单的（大多数是明确的 4 小节和 8 小节的段落），而且在大多数例子中，第一主题比奏鸣曲式第一乐章中那种具有深刻思想内容的第一主题要更加旋律化一些。用一个例子——一个典型的例子——就足以证明这一点：

贝多芬：《A 大调小提琴奏鸣曲》作品 12 之 2
第一乐章第一主题

158.
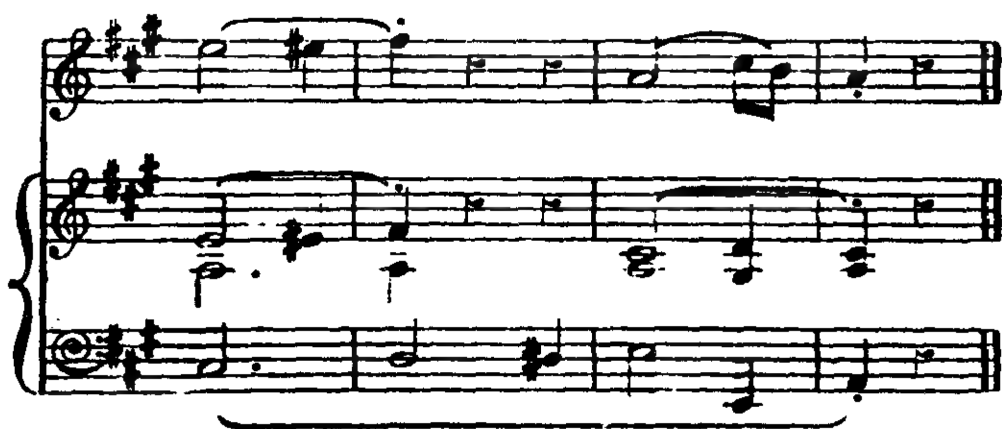






终乐章第一主题（奏鸣回旋曲式）：

Allegro piacevole.

小提琴

159.

钢琴



第二主题比奏鸣曲式中的短　　此外，奏鸣回旋曲式第二主题通常更短，其原因很可能是乐章的第一个主要部分——呈示部——包含了第一主题的再现，这种情况在奏鸣曲式中是不会发生的。

由于学习者极易找到贝多芬的钢琴奏鸣曲集，因此我们下面就用他的《A大调奏鸣曲》（作品2之2）的终乐章作为一个完整的奏鸣回旋曲的例子来进行分析。只要看看每段第一小节，就足以指出它们在设计上的不同之处了。

A.第一主题（1至16小节）：



通向第二主题的过渡段（16至26小节）开始如下：
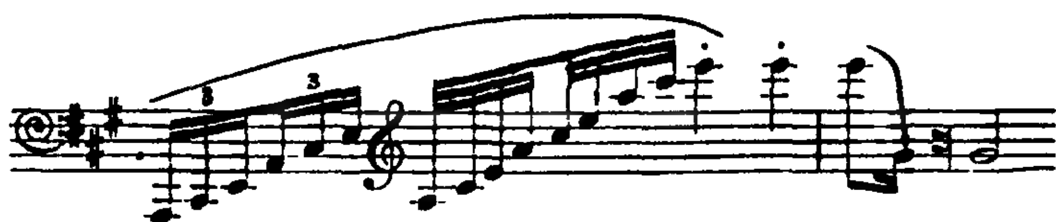


B.第二主题，在属调上（26至39小节）：



左手部分两小节的连接句（39至40小节）
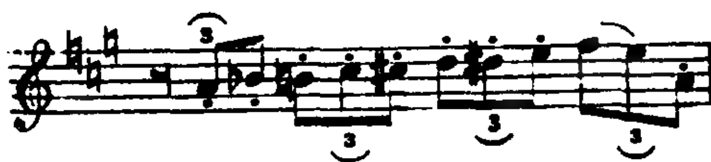
导向——

A^2.第一主题（有变化的）在主调上再现（41至56小节）：
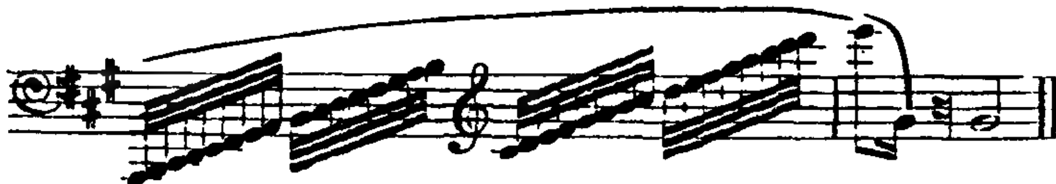


右手部分半小节（第56小节）的连接句（或叫“旋律冠首”）导向——

C.插部，在同主音小调上（57至99小节）：



不间断地导入——

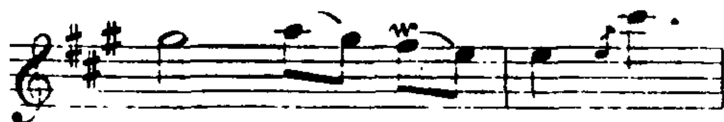
A^3.第一主题（有变化的）在主调上再现（100至115小节）：



通向第二主题的过渡段（115至123小节），

开始如前。

B^2.第二主题，在主调上（124 至 135 小节）：



A^4.第一主题的再现，有变化，并通过 F 大调和 b 小调又转回 A 大调（135 至 148 小节）：

曲尾，建立在第一主题与插部材料上（148 小节至结束），开始如下：

第一主题各种不同的表现　　仔细地分析过整个乐章以后，我们看到了这样一个事实，即第一主题在每次再现时都有了很大的变化。这种变化是一个很常用的手法，用以保持原主题的旨趣，尤其是在一首回旋曲（或一个慢板乐章）的第一主题旋律具有如歌的特点、节奏较为简单和较为规正的情况下。这种旋律轮廓上的变化避免了任何单调的感觉，并且一点也不会使作为回旋曲式要素的主题再现产生模糊之感。

奏鸣回旋曲式是两种曲式的融合　　根据上面所述，我们已

经看到，奏鸣回旋曲式是两种曲式相融合的结果，这两种曲式就是：简单的回旋曲式（或古回旋曲式）和奏鸣曲式。从第一主题在它的最初陈述后再现两次这一点上来看——这是回旋曲式的主要特点——它接近于前者；而从出现在古回旋曲式第一插部这一位置上主题在乐章的后部分再现时被赋予了更重要的位置这一点上来看，它又接近于后者。

奏鸣回旋曲式的运用　奏鸣回旋曲式常常被用于钢琴奏鸣曲的终乐章，偶尔也用于四重奏和交响曲的终乐章；作为独立乐曲，也可以找到这方面的典型例子，如贝多芬的《G大调回旋曲》（作品51之2），它是这类作品中的一个优秀范例。①

徒有其名的回旋曲　最后，有必要指出，有些被作曲家自己称作是回旋曲的乐曲，实际上根本不是回旋曲。这种误称也并不少见，莫扎特所谓的《D大调回旋曲》，它的开始如下：



无疑是奏鸣曲式结构的。而像斯登达尔·贝内特的《快乐的回旋曲》和《波兰回旋曲》这些作品，则是变化了的奏鸣曲式。门德尔松的E大调和e小调“随想回旋曲”和通常的回旋曲式结构也相差很远，而把它看作属于随想曲、幻想曲等自由曲式的范筹，却更为合适。关于这类乐曲结构将在本书后面的章节中谈到。

① 这个回旋曲中间的插部在节拍与速度上与此曲的其他部分不同。

第十八章　变奏曲式

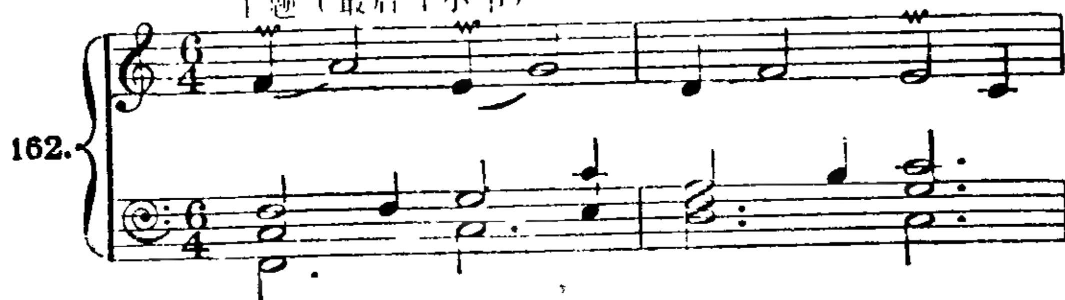
变奏曲是较早的器乐结构类型　　从产生器乐的最早的年代起——也就是说，随着对乐器的性能有了某种认识，随着为发展一种风格上不同于人声的某种尝试和作曲家们开始认真写作器乐曲的那个时代起——变奏曲式就已经占有较显著的地位。正如休伯特·帕里爵士所说：器乐艺术的先驱者们，"像现在的作曲家一样，完全意识到必须要有某种结构方式或艺术规律来使每部作品保持统一，又使听者不断保持兴趣；但是，由于他们尚未发现任何一种能够扩展到几个乐句或几个乐段以上的曲式，他们使乐曲延续的仅有方法只能是反复，并通过艺术手法掩饰这种重复而赋予其新鲜的趣味。"①

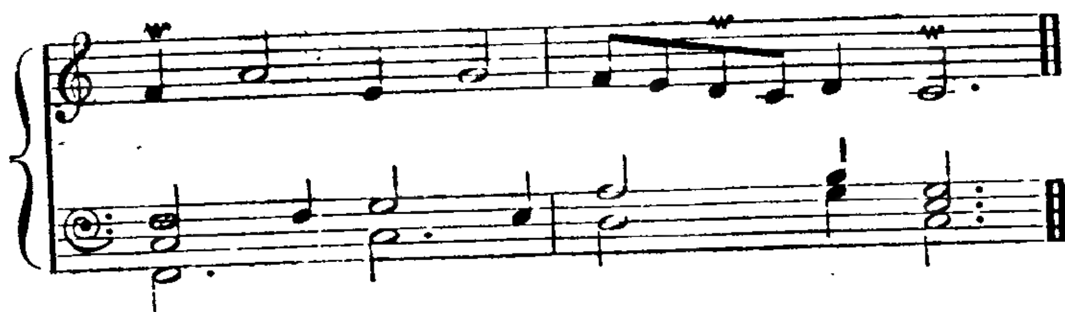
主题的花样装饰　　在器乐曲的范围内这样做的结果，就使他们所创造的旋律（大部分是舞曲音调）在重复时带有走句、装饰音和其它装饰音型的各种修饰，通过这些手法使乐曲延长到需要的长度，并避免了无装饰重复的单调。威廉·拜尔德的《车夫的口哨》主题结束的 4 小节和相应小节的两次变奏，可以作为 16 世纪和 17 世纪初作曲家创作这种乐曲的范例：

① "变奏曲"条目，《格罗夫辞典》第二版第五卷。
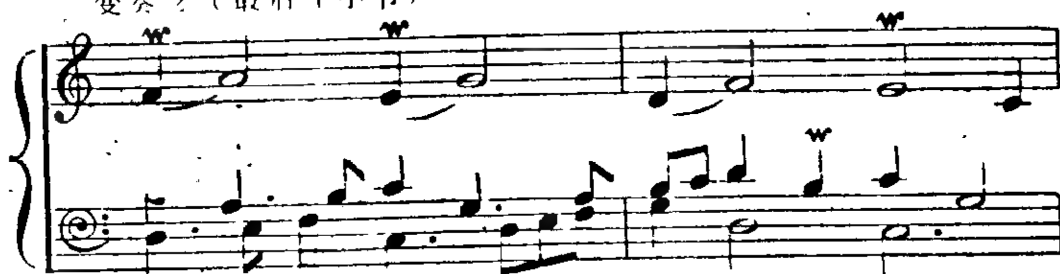
威廉·拜尔德（1538 1623）：变奏曲
《车夫的口哨》
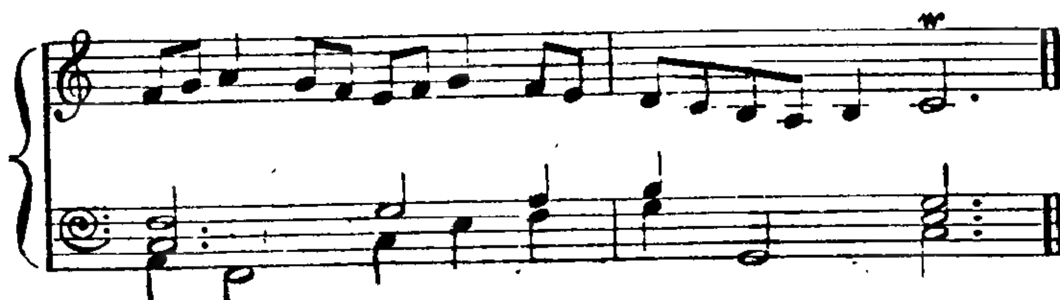
主题（最后4小节）
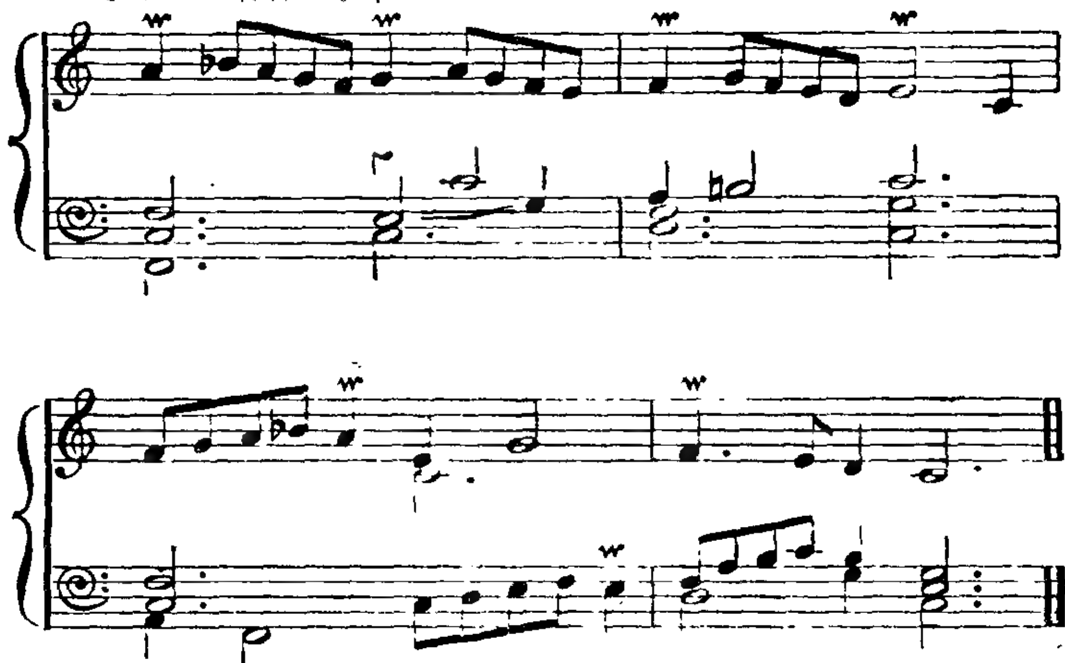




变奏2（最后4小节）



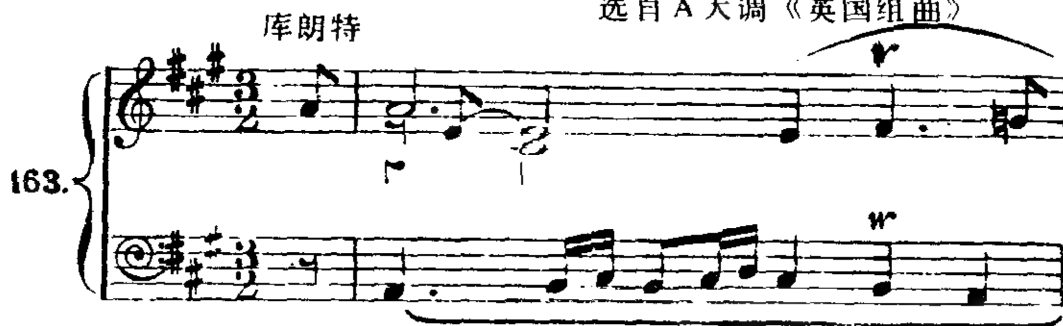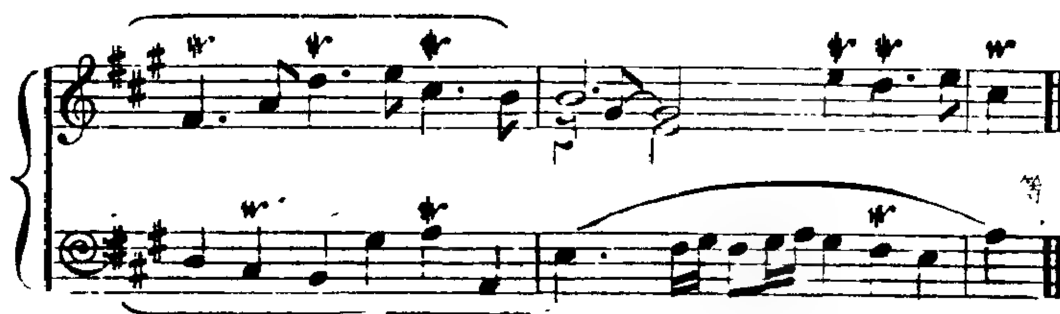




这种给舞曲音调加装饰的作曲方法保持了相当长的一段时间，在17世纪末、18世纪初巴赫和亨德尔的创作中，我们还能找到这样的例子。巴赫的第一套英国组曲中有一首《两个变奏的库朗特》（Courante avec deux Doubles），① 其中原主题的旋律轮廓在后来的两次重复中改变很大。

下列曲例将说明，尽管风格上更为深刻丰富，但作曲的方法仍然是拜尔德《车夫的口哨》所用的：
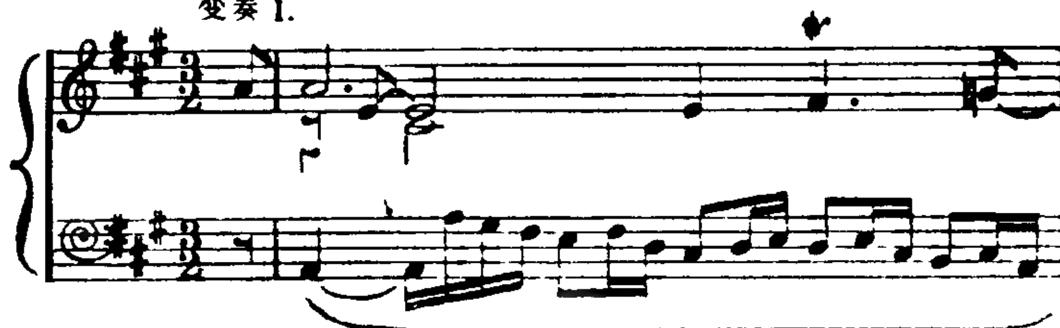
J．S．巴　赫：《两个变奏的库朗特》，
选自A大调《英国组曲》

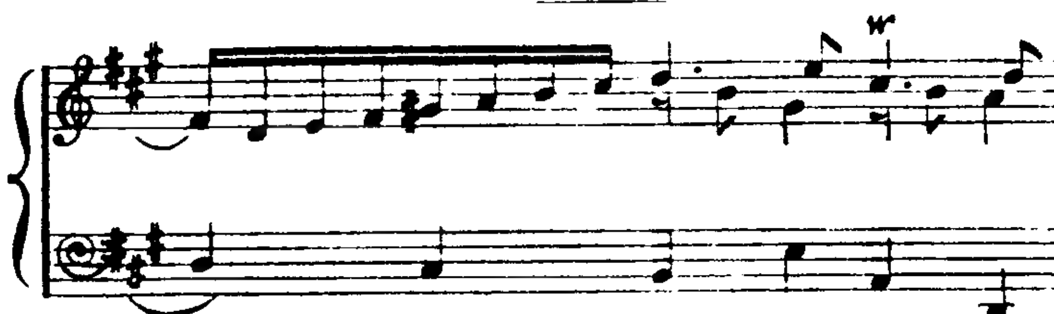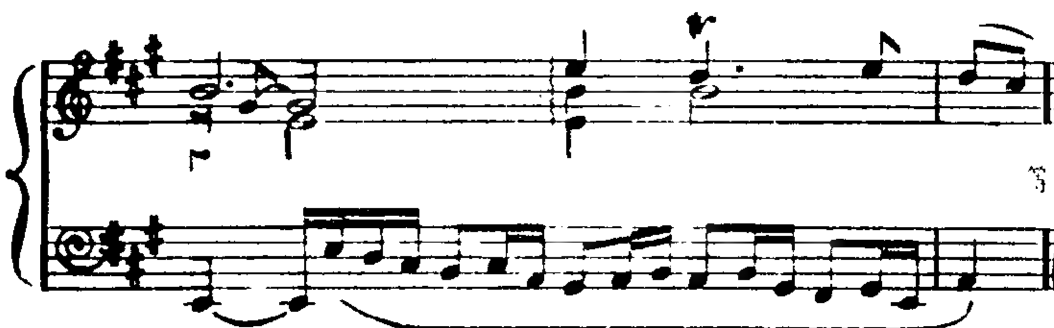


① “Double”是法文的变奏曲一词。
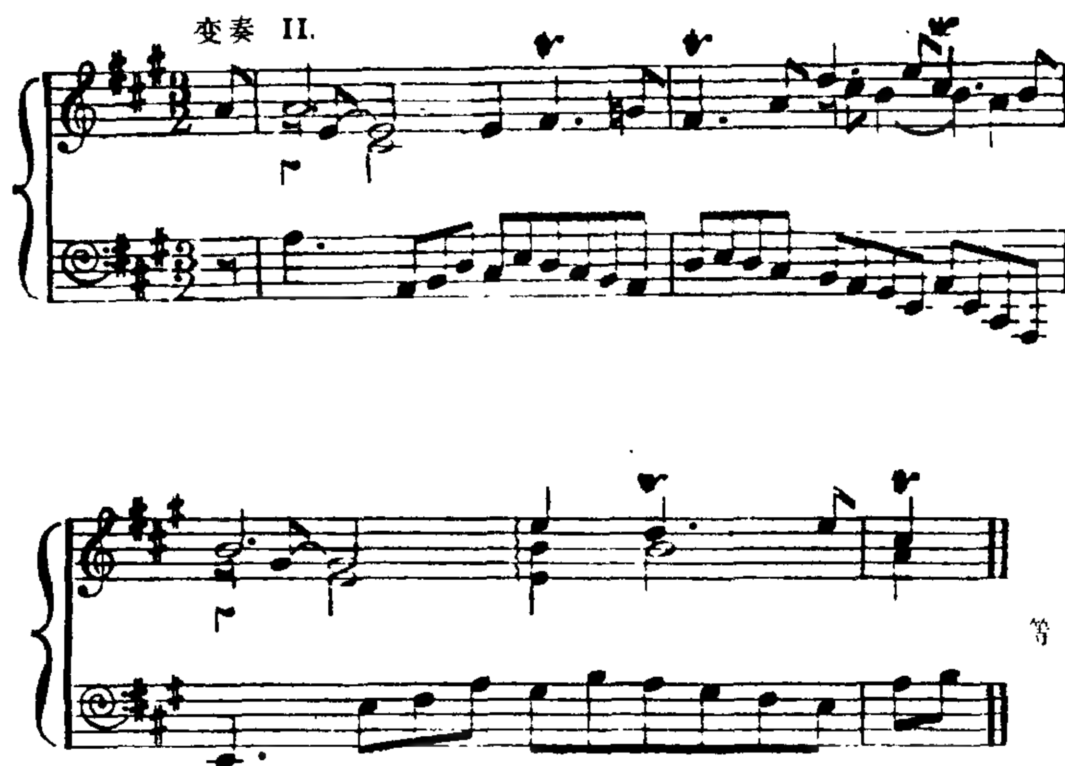


变奏 I.
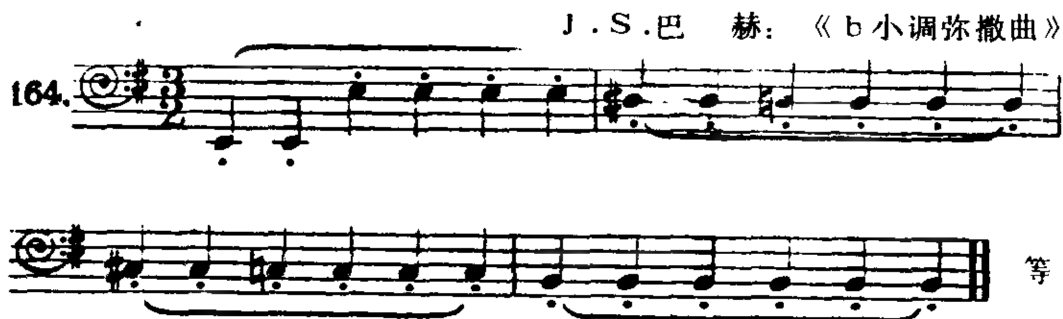








巴赫的创造性　不过，巴赫变奏曲的写作不再总是仅用主题装饰的手法了，他预示了较现代的和声思维方式，而有别于过去只考虑旋律的思维方式，在主题与其各个变奏之间显示了对于新颖的、不断变化的旋律与节奏音型的丰富的创造能力。他常用低声部使各个变奏在构思上联系起来，在“夏空”和“帕萨卡里亚”① 这样的舞曲结构中（都是变奏曲式），这种低声部是持续地反复出现的，正如其名“基础低音”或“固定低音”。

固定低音　有比巴赫要早得多的运用“固定低音”的例子，普赛尔，布罗，柯莱利，维瓦尔弟，及其他许多作曲家都在他们的作品中运用了这种手法；但是巴赫伟大的《b 小调弥撒曲》中著名

---

① 帕萨卡里亚(意文passacaglia，法文passecaille)和夏空(法文chaconne)原来都是舞曲。参见巴赫的《无伴奏小提琴曲夏空》，以及他的《c 小调管风琴帕萨卡里亚》。

的“磔刑”提供了一个最杰出的例子,它建立在下面的低音上:



这低音在第一次呈示后再现多至12次,在这固定低音上建立起极其精美的和声和旋律音型。①

亨德尔的《快乐的铁匠》 亨德尔运用变奏曲式的一个流行的例子是所谓《快乐的铁匠》,在这首曲子中,根据他通常的习惯,变奏(至少前面几个变奏)与原主题旋律非常接近。和声少有变化,兴趣的维持主要靠加快速度和分解和弦与音阶段落的精心写作,变奏主要就由这些手法构成。

“廉价”的变奏 在海顿——莫扎特时期的变奏曲中,我们发现正如亨德尔的情况一样,主题与变奏间总保持相当密切的联系。当时许多低级的作曲家的主题处理常常都是最俗套的方法,用低劣、乏味的音阶片断和琶音取代大师手中更为精巧和有趣的变奏手法。

变奏曲作者莫扎特和海顿 虽然莫扎特的许多变奏曲相当美,但他比起较他年长的同时代人海顿来,显得要少一些创造性和革新精神。在主题与变奏上,海顿比莫扎特下了更多的功夫,

① 巴赫的同时代人亨德尔的古钢琴作品中,有一些用固定低音的变奏曲的好例子。但是与巴赫的不同,亨德尔的和声设计通常极少变化,而变化几乎完全在旋律装饰方面。(特别参见第7组曲中的帕萨卡里亚,以及G大调夏空与62首变奏曲。)

常常不仅在技巧上，而且在感情的深度上达到高水平。为了证明这一点，我们可以把他的《f小调钢琴变奏曲》为例，该曲建立在两个主题上，第一个是f小调，第二个是F大调，各自开始如下：

海　顿：《f小调变奏曲》

165.

(a) *Andante.*

等

(b)

休伯特·帕里爵士论莫扎特的变奏曲写作　主题后面的变奏在各方面来看都是极有趣的——它们充满了多变的色彩与和声上的新鲜感。当我们把这些变奏和莫扎特所写的大多数变奏相比较，我们发现，变奏曲式这种形式本身对于海顿来说要比对莫扎特有着更强的吸引力。休伯特·帕里爵士在《格罗夫辞典》的有

关条目中早已指出:“莫扎特几首独立的变奏曲的总体设计中的某种相似情况，暗示了他在写作各个相互连结的变奏时的贯用手法。起初的几个变奏总是使主题的音调很明显；然后的一两次变奏较多地在和声结构的基础上进行，以避免单调之感；当乐曲进行到大约三分之二的时候，假如主题是大调的，那么接下来就会有一个在小调上的变奏，或反之；然后，为了给结束以一定的分量并且与主题形成对照，倒数第二次变奏带有一个某种类型的小结尾，或一个不分小节的华彩段，① 或者就用这种华彩段把最后一次变奏和曲尾分开，这个曲尾常常明显地带有主题的特点。

贝多芬是写变奏曲的大师　　需要有贝多芬那样的聪明伟大,才能把变奏曲式带向这样一个高点,即在这个高点上,既具有非凡的结构统一性，而同时又不无卓著的自由处理,贝多芬所写的变奏曲是所有这一类作品中最高超的范例。只要提到下面这些变奏曲,就足以证明贝多芬在这个方面所取得的成就了,它们是:《c 小调 32 首变奏曲》(建立在一个半音下行的固定低音上),带有一个“赋格式结尾”的《♭E 大调变奏曲》(作品 35);《“英雄”交响曲》中在同一主题上的变奏曲;《♭B 大调三重奏》中的变奏曲(作品 97);《F 大调钢琴变奏曲》(作品 34),在这首变奏曲中,所有的变奏都在不同的调性上,②《33 首迪亚贝里变奏曲》，以及钢琴奏鸣曲(作品 109)和(作品 111)中的变奏曲,等等。

许多变奏的独立特性　　在大多数贝多芬的这些变奏曲中，

---

① 一个表现技巧的段落，通常在主四六和弦或属七和弦上构成，最后导入较重要的主题材料。

② 这是一种极不平常的写作手法,照理一首变奏曲中的各个变奏都是在同一主调上的，既使有时出现大小调式的变化。但是，现代的作曲家愿意在调性选择上采用更广的尺度。(特别可以参看德沃夏克的《C 大调乐队变奏曲》，作品 78。)

各个变奏的独立性是很明显的;通常,各个变奏与主题的关系是由各个主要终止型所划分出的节奏结构来表现其独立性的,而贝多芬在这个范畴中,在对其主题中原有的任何一个旋律或和声的"种苗"的发展上,还表现出了最大的构思自由,他以动机发展这样一种奇妙的力量,把这种主题中的种苗以不断更新的面目表现出来,关于这种动机发展,我们曾在奏鸣曲式的自由幻想部中谈过了。

较后期的大师们所写的变奏曲　自贝多芬以后，变奏曲的写作一直没有很明显的发展。韦柏和舒柏特的变奏曲，门德尔松的"庄严的变奏曲"，舒曼为两架钢琴所写的《♭B 大调变奏曲》，以及其他一些作曲家所写的变奏曲，尽管都很优美，但实际上除了具有各自的个性外，对这种特殊的艺术形式几乎都没有作出什么新的贡献。舒曼为钢琴写的《交响练习曲》在主题上作了较自由的变奏，在这些变奏中，充满了真正浪漫主义的和富于表现的情感，但它缺乏像贝多芬变奏曲中所显示出的那种有力的创造性发展手法。

约翰·勃拉姆斯　约翰·勃拉姆斯无疑是现代最伟大的变奏曲写作大师。在他的《亨德尔主题钢琴变奏曲与赋格》(作品24)，《海顿主题♭B 大调乐队变奏曲》(作品 56A) 中，勃拉姆斯证明了自己是一个值得称为贝多芬的继承者的。在这些作品中，他的感情表现得强烈而充满活力，写作手法精巧而成熟，主题在他那技巧不凡的笔下作了尽可能的发展。①

变奏的类型　现在把作曲家们在变奏曲写作中所用的主要

---

① 其他一些现代变奏曲写作的有趣范例有：德沃克的《C大调乐队变奏曲》(作品78)；拉夫的钢琴《基格变奏曲》(作品 91)；爱德华德·埃尔加的乐队《谜语变奏曲》；柴科夫斯基的《F 大调主题与变奏》(作品 19 之 6)；帕德雷夫斯基的《A 大调"主题变奏"》，等等。

方法进行一个分类，这些方法大致可以归纳如下：

（1）主题作装饰或“音型化”处理，和声几乎保持不变。

（2）主题作不同的和声处理，旋律改变很小，或不改变。①

（3）旋律改变，和声基础保持不变，或接近于不变。

（4）通过“速度”的变化而改变主题的性格，旋律或和声（或二者）保留它们的主要特点。

（5）主题的原形和情绪完全改变，② 这时和主题的联系或是依靠总的和声结构，或是依靠音乐的节奏形态来保持——尤其是后者。

（6）对位化处理，例如卡农或赋格写作。
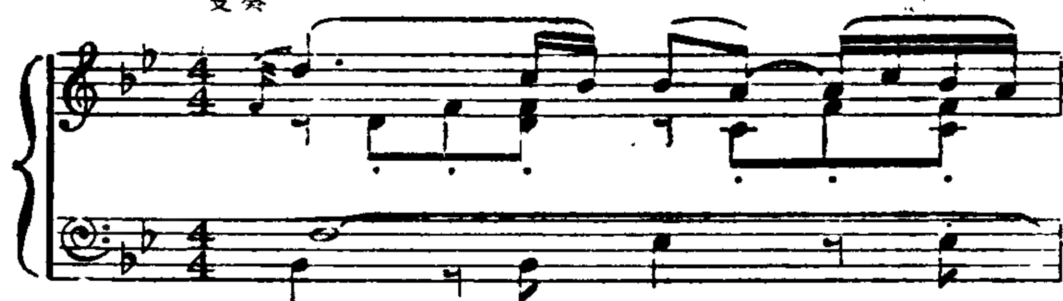
下面的片断可以用来说明以上各点：
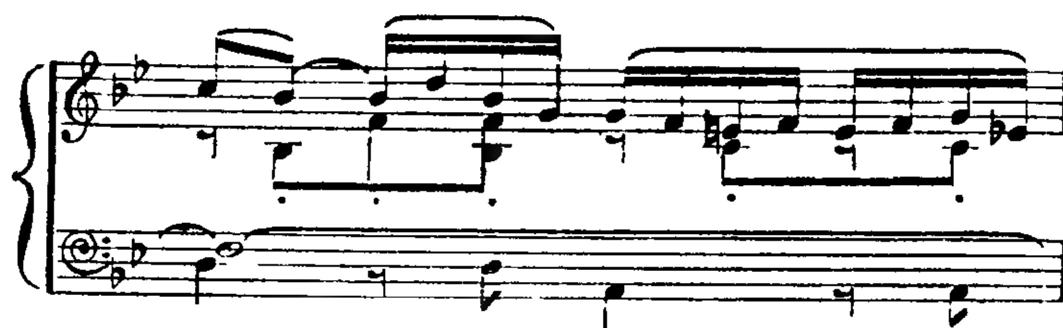
Ⅰ.主题的装饰或“音型化”
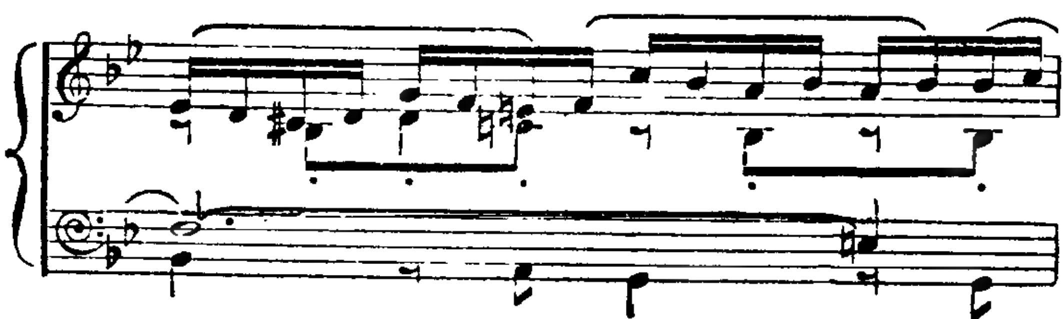
① 和声的改变可能伴随着从大调到小调的调式改变，或反之。

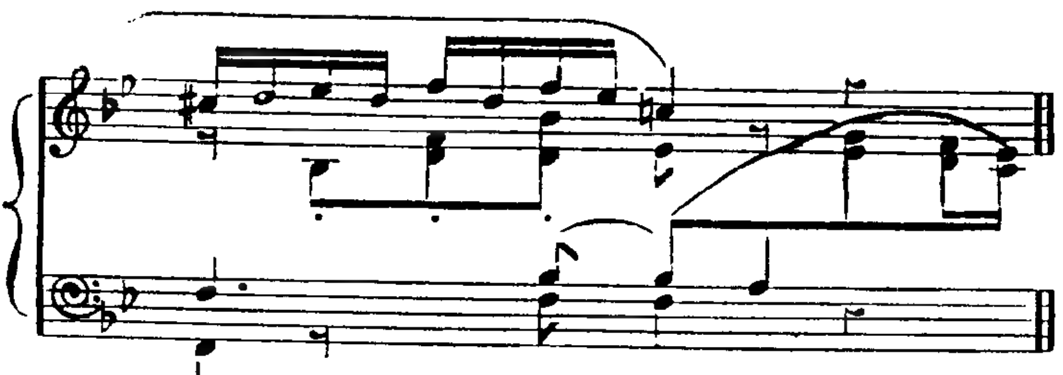
② 在这种情况中，变奏可能在圆舞曲、波兰舞曲、进行曲、小步舞曲、浪漫曲，或其它具有特性的乐曲形式中出现。

变奏









II.主题作不同的和声处理

主题　　　　韦　伯:《卡斯托尔和坡鲁克斯》变奏曲
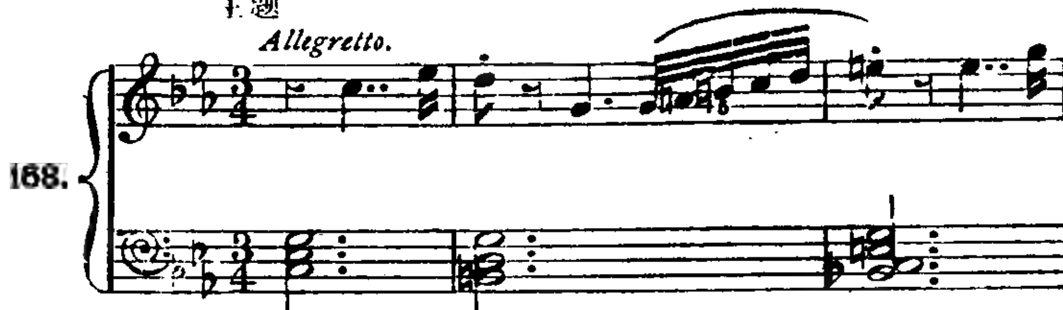
Andante.
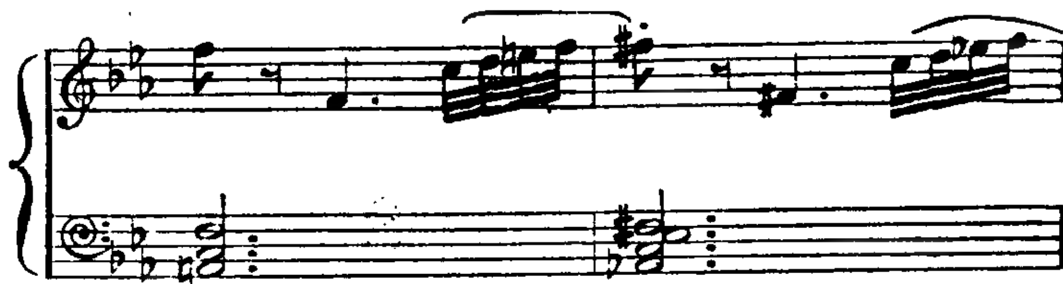
167.
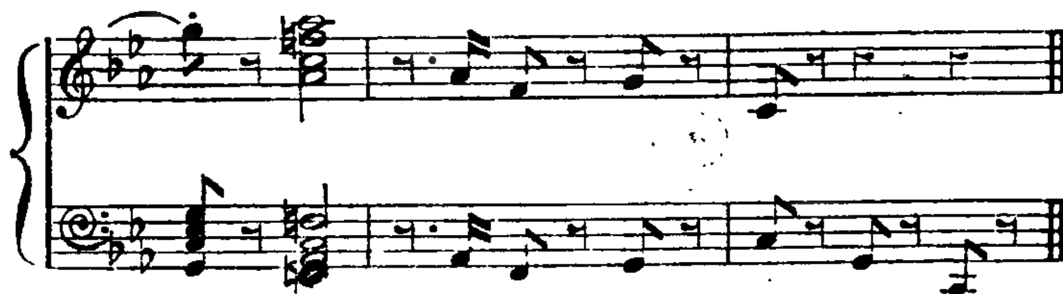
变奏
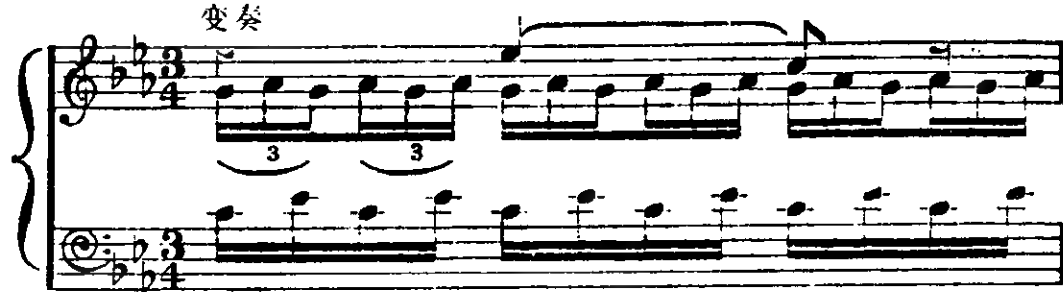
Ⅲ.旋律改变，和声基础不变
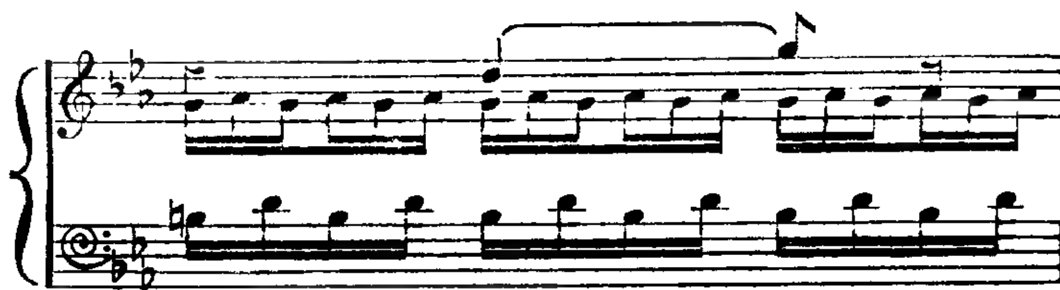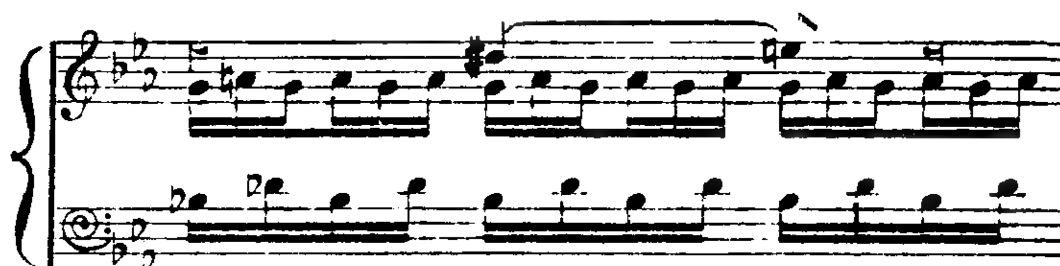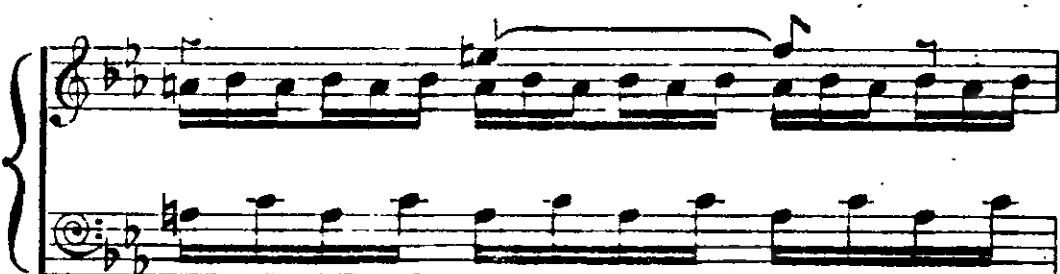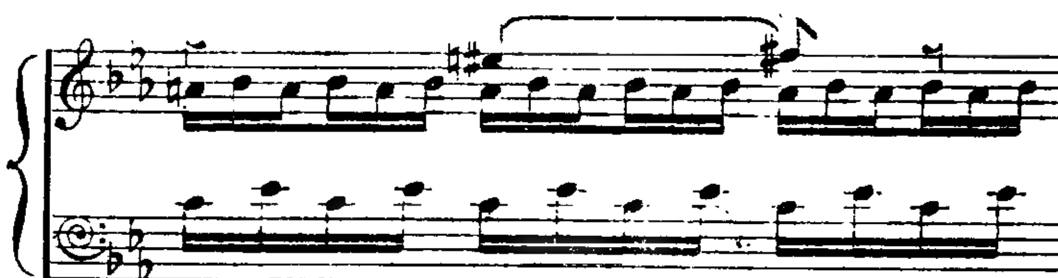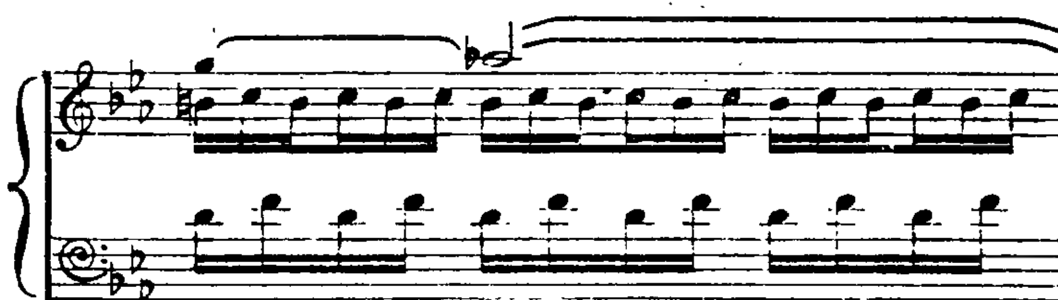
贝多芬：《c小调32首变奏曲》
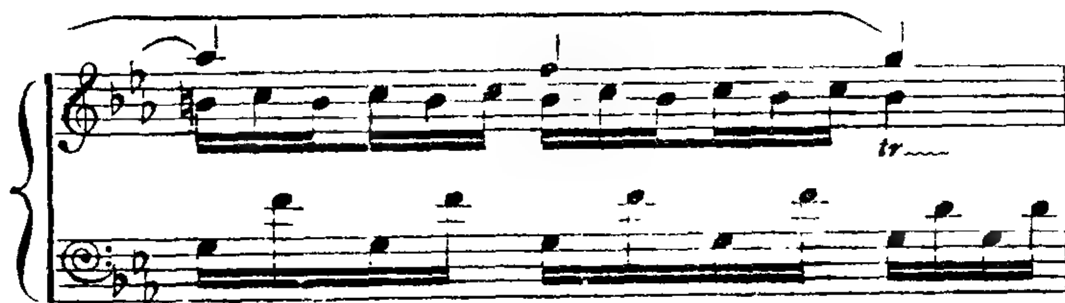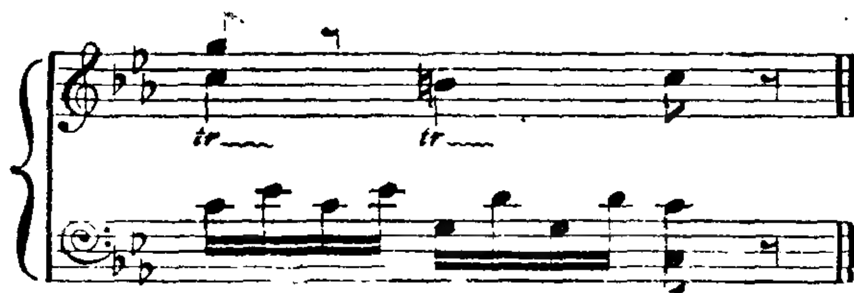












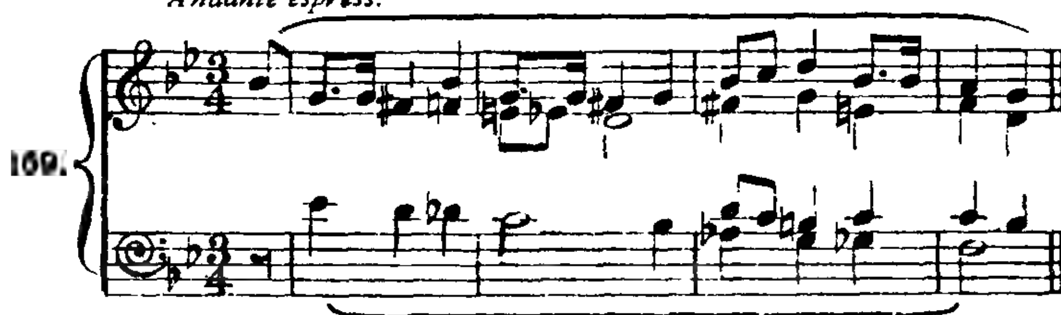


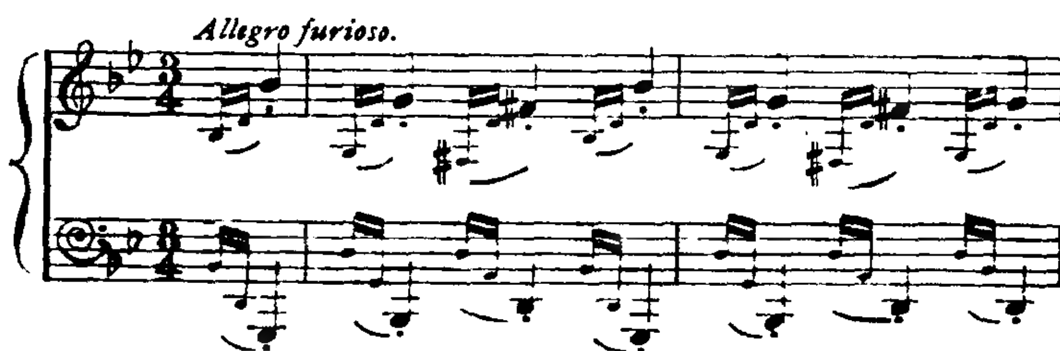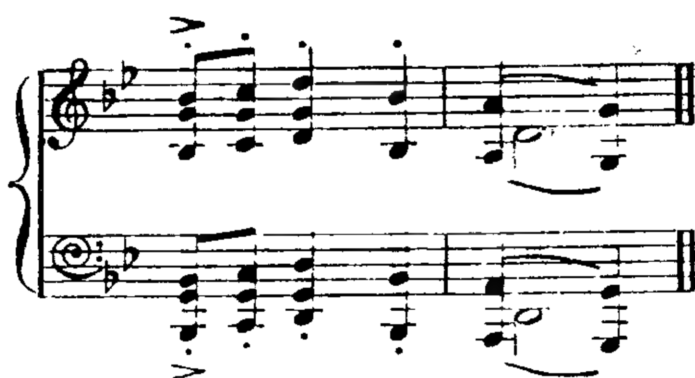




Ⅳ.通过变化"速度"改变主题的性格

主题　　　　格里格《g小调叙事曲》作品24
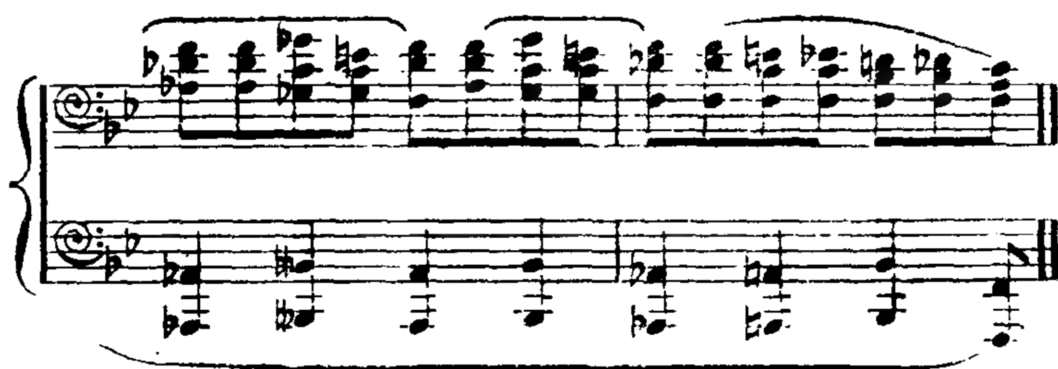






V.主题的原形完全改变

勃拉姆斯：《亨德尔主题变奏曲与赋格》
作品24

170.

主题
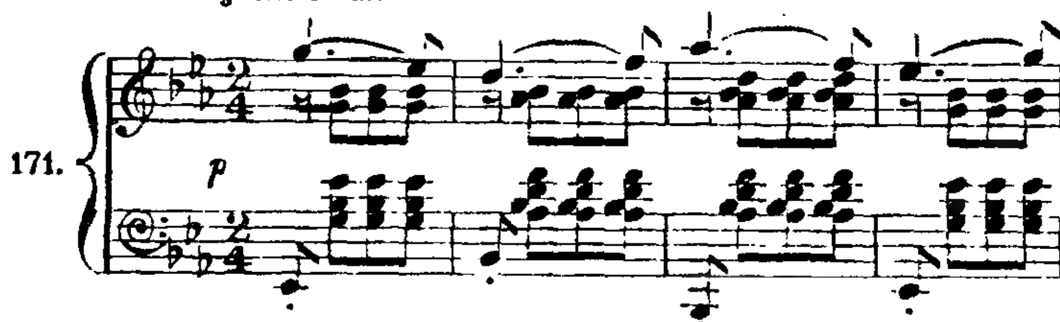
变奏
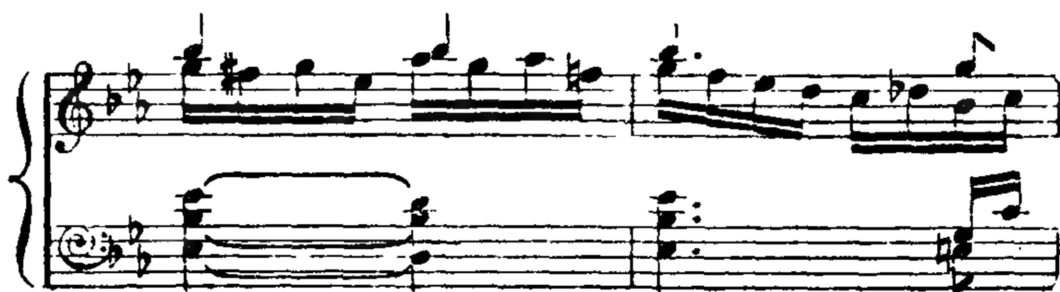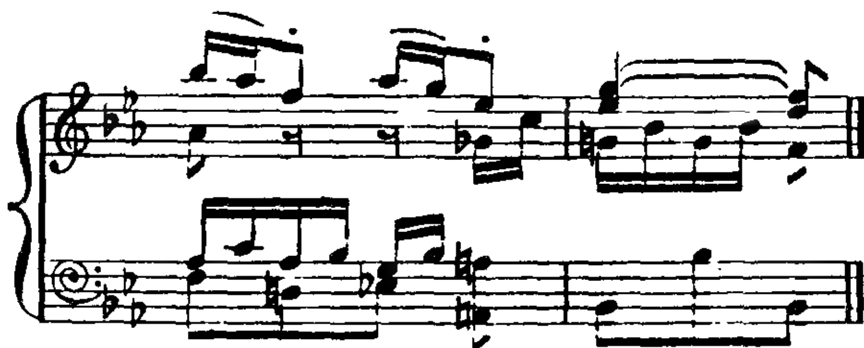


Ⅵ.对位化处理，例如卡农或赋格

主题　　　　　　　　　贝多芬：《变奏曲与赋格》作品35
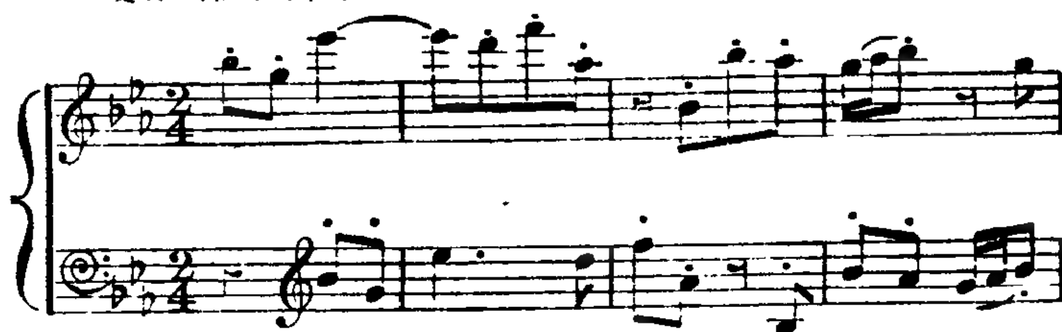
171.
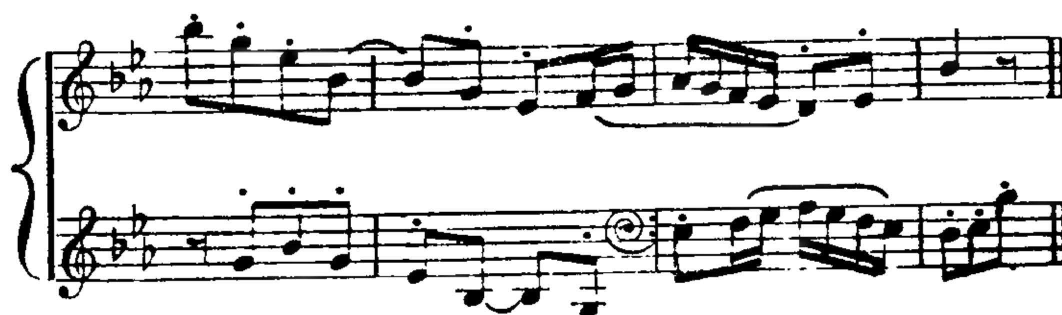






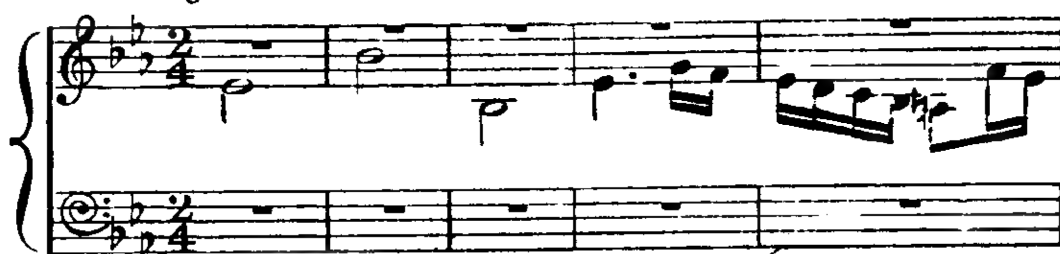
变奏（低八度卡农）
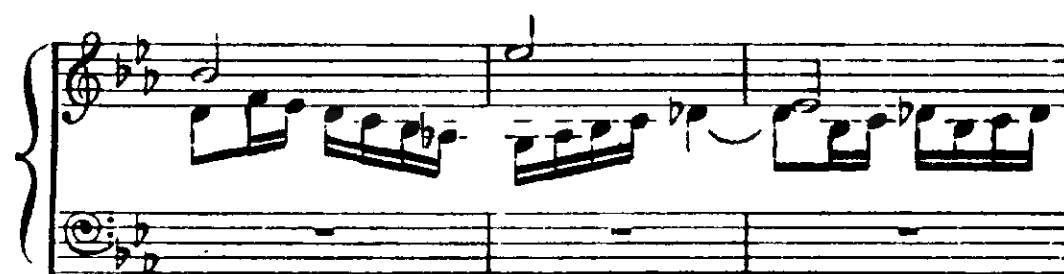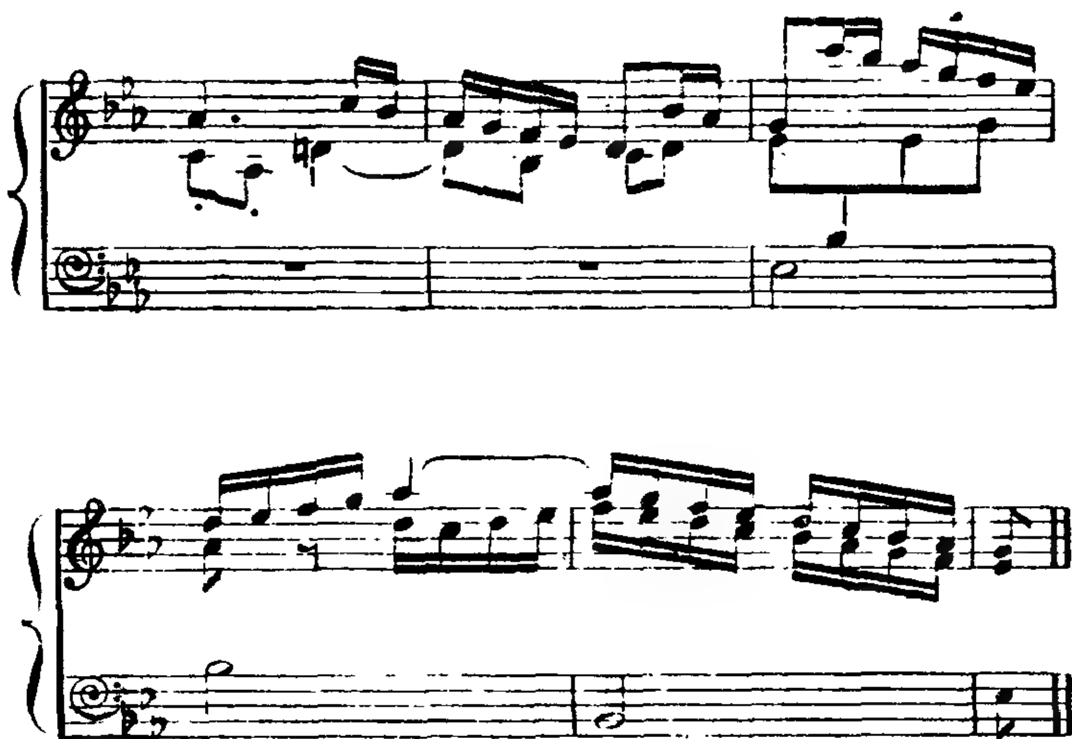




终乐章的赋格段（赋格主题建立在主题的低声部上）

Allegro con brio.







变奏曲的曲尾　变奏曲中的最后一次变奏，通常都展示出在前面结构上的相当大的扩充，并且实际上变成了整个变奏曲的曲尾，在这个曲尾里，尽管主题的旋律特征可能被包含在里面，但它的节奏形态常常完全不同。在节奏设计较方正和较规范的主题之后，以及在随后主题几次常常只有很小变化的变奏之后，更加强烈地感觉到需要有这样一个曲尾。这种曲尾可以建立在主题的某个“动机”上，也可以采用赋格的形式，如上面所例举的贝多芬的作品 35，以及勃拉姆斯的作品 24；也可以写成一个自由而精致的乐章，如舒曼的《交响练习曲》的曲尾。无论是哪一种情况，目的都是要为全曲提供一个有力而印象深刻的结束，在这个结束中，作曲家有充分的机会来证明他具有写出使听者产生深刻印象的高潮的能力。

变奏曲式内在的生命力　变奏曲式尽管缺乏奏鸣曲式所显

示出的那种结构上的连续性，但是在一个具有乐思发展能力的作曲家手中，它还是能够表现出极高的趣味的，这种乐思发展的能力是作曲家的创作功力与练达的最确定无疑的标志之一。因此，这种曲式很可能在将来也会像在过去一样，以某种力量来吸引着作曲家，并且随着时间的推移，它的生命力无疑将得到更多的证实。

在调性上需要有更大的自由　　但是，从某些方面来看，在变奏曲的写作中似乎还需要有比迄今为止更大的自由——尤其是在调性方面。似乎并没有充分的理由要把一首变奏曲中的各个变奏都保持在同一个主调上；肯定地说这种创作手法——到目前为止几乎都是如此——应不再被认为是一种不变的定律。事实上，在这种被限制的调性范围内，必然会产生一定程度的单调感觉，而在调性选择较自由的情况下是可以避免这种感觉的。作曲家不必像贝多芬的变奏曲作品 34（在 233 页上提到过）那样走到另一个极端，在这个作品中，每一个变奏都在不同的调性上，而是应该对每一个变奏的调性进行自由选择，以便可以随意地运用所有具有这种有力的“色彩因素”的手法，来丰富自己作品的效果，提高听众的兴趣。

第十九章　奏鸣曲的整体[1]

对称的基本原则　在前面各章中，我们旨在分析器乐曲中最常见的乐章的主要曲式类型，这些曲式类型——在细节上常有变化——可以说构成了迄今为止几乎所有成功的音乐作品的结构基础。这并不是说新的曲式种类不会随着时代而发展了，而是说，如果这些新的曲式种类将会成为未来艺术作品的永恒基础的话，它们作为抽象音乐，就一定会在结构上呈现出与奏鸣曲同样的对称和协调的基本原则的。

奏鸣曲和交响曲包含多种设计类型　像奏鸣曲和交响曲这类综合的曲式，本身包含了所有上述曲式类型，从第八、第九章论述的单二部曲式、单三部曲式，直至复杂的奏鸣曲式，代表了最高级的构思和最广阔的器乐结构。

第一乐章通常最重要　从整体上改虑奏鸣曲和交响曲，我们发现绝大多数情况下，第一乐章“Allegro”是作品结构上最重要的部分。它出现在听众的头脑最清醒的时刻，作曲家便有可能更有力地在感情上与理智上发挥他的才能。在这方面，奏鸣曲式是最合适的，因此，大师们都采用奏鸣曲式来写第一乐章（很少有例外）。

---

① 这里，“奏鸣曲”这个专门名词的含义引申到所有与独奏或二重奏的奏鸣曲同样结构的作品，如三重奏、四重奏、交响曲等等。（参看第十三章，147、148页）

慢板乐章　在较有生气和刺激性的第一乐章以后，通常是一个具有对比性的慢板乐章（Andante，Adagio 等），这个慢板乐章具有更多的抒情性，富于表情，旋律优美，而不是富有冲力的情绪和风格。这个慢板乐章的结构可能是：

（1）插部曲式（基于小步舞和三声中部的结构类型上）；

（2）节略奏鸣曲式；

（3）变奏曲式；

（4）完整的奏鸣曲式；
（5）回旋曲式；　}（较少见）。

后两种结构较大的曲式不常用，因为 Andante 或 Adagio 乐章速度较慢，乐曲不能太长——小节不能太多——否则与速度较快的乐章相比就占用了太多的演出时间。

插部曲式的慢板乐章　慢板乐章常用的曲式中，插部曲式也许最为常见。在莫扎特 D 大调奏鸣曲（第 13 首）中，① 可以找到这种曲式的一个出色的范例。下面的轮廓足以指明其结构的几个部分：

A.主要主题，A 大调，两个完整乐段（1 至 16 小节）：



右手 3 个音符（♯A，B，♯B）的连接句，导向——B.插部，♯f 小调，3 个乐段（17 至 41 小节）：



① 这种曲式的另一个非常清楚的例子可见于门德尔松《e小调小提琴协奏曲》的“Andante”乐章。

3 小节连接句（第 41、42、43 小节）导向——A^2 主要主题再现，主调（44 至 59 小节）。

曲尾，部分地建立在插部的基础上（59 小节至结束），开始如下：

节略奏鸣曲式的慢板乐章　用节略奏鸣曲式（第十七章所论述）的慢板乐章很常见。贝多芬 c 小调（作品 10 之 1）和 d 小调（作品 31 之 2）钢琴奏鸣曲的“Adagio”用了这种曲式。后一首慢板乐章的“基本结构”如下：

呈示部——

173.

第一主题，♭B 大调（1 至 17 小节）：
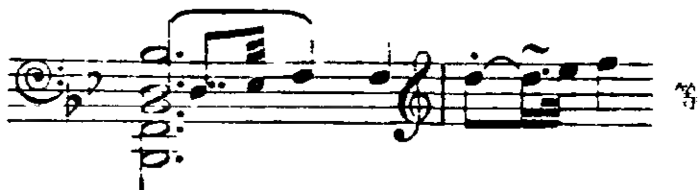
导向第二主题的过渡段（17 至 30 小节）。

第二主题，属调（30 至 38 小节）：

连接句或过渡句（在属持续音上），引回第一主题（38 至 42 小节），

再现部——

第一主题,主调,有很多装饰(43 至 59 小节):



等

导向第二主题的过渡,有变化(59 至 72 小节)
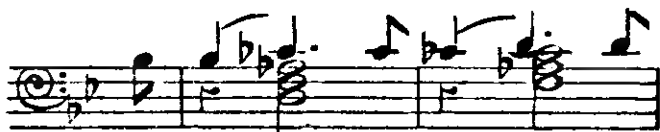
第二主题，主调（72 至 80 小节）:



等

曲尾，建立在呈示部结束时的过渡句及第一、第二主题的部分素材上（89 小节至结束)，

开始如下:



变奏曲式的慢板乐章　变奏曲式被贝多芬用于 G 大调(作品 14 之 2)f 小调(作品 57),E 大调(作品 109),和 c 小调(作品 111)钢琴奏鸣曲的慢板乐章中;《钢琴、小提琴、大提琴三重奏》(作品 1 之 3)的“Andante”中;以及《A 大调小提琴奏鸣曲“克莱采尔”》的“Andante”中。其他作曲家也同样地运用变奏曲式。

完整奏鸣曲式的慢板乐章　用完整奏鸣曲式的慢板乐章虽然较少见，但莫扎特《^{b}B 大调奏鸣曲》（第 4 首）的“Andante cantabile”，以及贝多芬《^{b}B 大调奏鸣曲》（作品 22）的“Adagio”都是运用这种曲式的显著例子。后一首的分析如下:

呈示部——

第一主题，♭E大调（1至12小节）：


等

导向第二主题的过渡段(12至18小节),开始如下：


等

第二主题，属调（18至30小节）：


等

开展部，建立在第一主题上（31至45小节）。

连接句（第45、46小节）导入第一主题。

再现部——

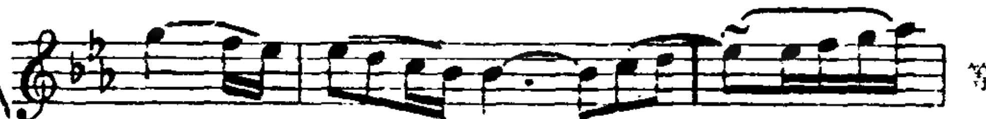
第一主题,主调(有点变化)——(47至57小节)：


等

导向第二主题的过渡段(57至65小节),开始如下：

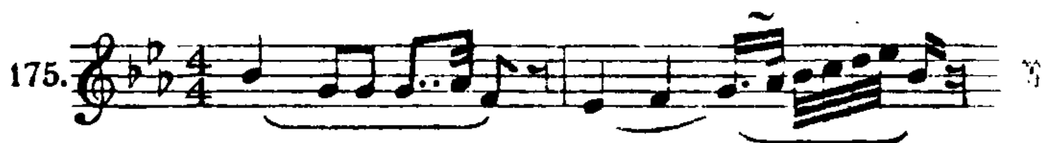

等

第二主题，主调（65小节至结束）：


等

古回旋曲式的慢板乐章　　用古回旋曲式的慢板乐章见于莫扎特 c 小调钢琴奏鸣曲（第 18 首）的“Adagio”，在这个乐章中，主要主题每次再现都加了很多装饰：

A.主要主题，^{b}E 大调（1 至 7 小节）

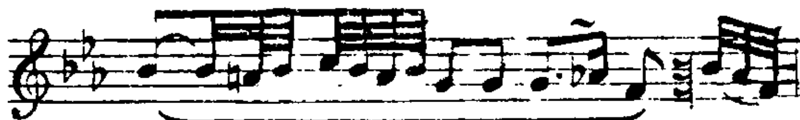


B.插部Ⅰ，属调（8 至 16 小节）：
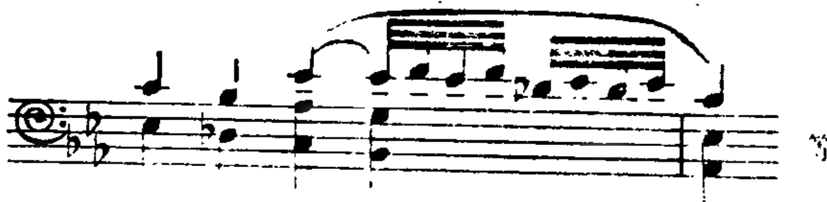


1 小节连接（第 16 小节），导向——

A.^{2} 主要主题再现（有变化），主调（17 至 23 小节）：
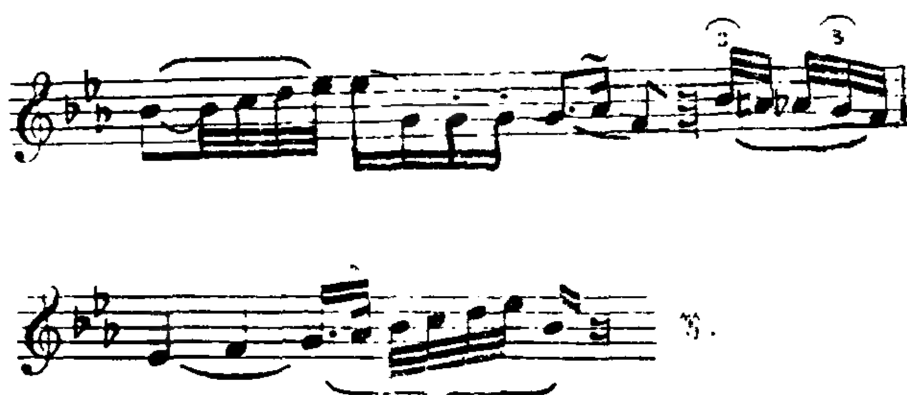




C.插部Ⅱ，下属调（24 至 40 小节）：



A^{3}.主要主题再现（又有变化），主调（41 至 47 小节）：



曲尾，建立在主要主题和第一插部的素材上（47 小节至结束）：



罕见的慢板乐章曲式　舒曼的《钢琴弦乐五重奏》（作品 44）的慢板乐章运用自由的奏鸣回旋曲式写成——自由，是就各主题的调性关系而言。偶然也有可能一个慢板乐章以单一主题写成，如贝多芬的《♭E 大调类似幻想曲的奏鸣曲》（作品 27 之 1）中“Adagio con espressione”就基于第九章所论述的单三部曲式上。在这个特殊的例子中，乐曲的三部分都是清楚的 8 小节乐段，结构如下：

A	B	A^2
第一乐段，主调。 ♭A 大调	第二乐段，♭E 大调 与 c 小调	再现第一乐段， 主调

这个乐章以 3 小节华彩性的过渡句连接到最后的“Allegro”乐章。

奏鸣曲和交响曲的乐章数目　在海顿、莫扎特时期，钢琴

奏鸣曲很少超过3个乐章，这3个乐章就是：开始的“Allegro”乐章，一个慢乐章和终乐章（通常是回旋曲式）。但是四重奏与交响曲又通常是4个乐章，加进一个小步舞和三声中部的乐章，最常见的是置于慢板乐章与终乐章之间。小步舞和三声中部曲式已在本书上文详细叙述，现在只需指出，读者可以在第九章和第十章中找到有关的论述。

谐谑曲　到了贝多芬，独奏奏鸣曲采用了4个乐章的结构，并且以一种新的艺术形式——贝多芬特有的创造——即谐谑曲，代替了原来的小步舞和三声中部乐章。

贝多芬的谐谑曲　谐谑曲在实际的结构概念上与小步舞曲总是类似的，① 但性格上完全不同。就如同亨德尔与巴赫小步舞曲的庄重风格让位于海顿小步舞曲的嬉戏亲切与莫扎特小步舞曲的优美雅致的风格一样，这两拉大师的较快、较有生气的小步舞曲风格也依次让位于贝多芬谐谑曲的更新的“气氛”，让位于那种神秘的暗示，强烈的幽默感以及美妙的人情味。

门德尔松的谐谑曲　而门德尔松的谐谑曲如小精灵一般优雅和精致，完全是独创性的，风格新颖而富于幻想，形式完美，总是用奏鸣曲式来写。②

肖邦的谐谑曲　自门德尔松以后，谐谑曲的结构就不受限制了，有些作曲家采用类似小步舞和三声中部的古老曲式，有些

---

① 不过，贝多芬的谐谑曲中，A-B-A^2这一程式中的第二部分（B）常常对第一部分（A）的乐思作有规律的系统发展。特别参见《C大调钢琴奏鸣曲》（作品2之3）的谐谑曲和作品7的第三乐章。

② 不过，第一个运用奏鸣曲式写谐谑曲的不是门德尔松。这种写法的一个明显的例子可见于贝多芬《♭E大调钢琴奏鸣曲》（作品31之三），顺便提一下，这是不用$\frac{3}{4}$拍写的谐谑曲的最早的例子，从而更完全地与古小步舞曲切断了联系。

作曲家喜欢遵循门德尔松的先例用奏鸣曲式来写谐谑曲。肖邦的钢琴谐谑曲则有自己的特点。虽然它们的结构较简单（用插部曲式），但却是出色的代表作，充满热情和浪漫色彩，甚至未受到那极度多愁善感的情调的影响，而这种情调在肖邦的其它作品中多少总沾上一点。肖邦的谐谑曲中全然没有幽默感，也没有韦柏或门德尔松那种“神仙境地”的暗示。但代替这些的，是一种炽热而郑重的感情，这正表明它们是杰作。可是用“谐谑曲”这个名词来表达它们所表现的情感范围和内涵却又是不大合适的。

终乐章 作曲家们在写奏鸣曲、交响曲等的终乐章时，常常选择奏鸣回旋曲式或奏鸣曲式——更常见的也许是前者，虽然也有很多后者的例子。

用奏鸣回旋曲式和用奏鸣曲式写的终乐章 贝多芬的钢琴奏鸣曲至少有 12 个终乐章是用奏鸣回旋曲式写的，而用奏鸣曲式写终乐章的奏鸣曲有作品 10 之 1、之 2、作品 27 之 2，作品 31 之 2、之 3，作品 57，作品 81a 和作品 101。

用变奏曲式写的终乐章 偶尔，终乐章也有用变奏曲式写的。这样的例子见于莫扎特的《D 大调钢琴奏鸣曲》（第 10 首）；贝多芬的 E 大调（作品 109）和 c 小调（作品 111）钢琴奏鸣曲，《 E 大调弦乐四重奏》（作品 74），《♭E 大调交响曲“英雄”》，《A 大调小提琴奏鸣曲》（作品 30 之一）和《♭B 大调三重奏》（作品 11）；也见于勃拉姆斯的《e 小调第四交响曲》。

罕见的终乐章 罕见的终乐章可以提到的有贝多芬《G 大调钢琴奏鸣曲》（作品 14 之 2），其终乐章是一首回旋曲式的谐谑曲；贝多芬《C 大调弦乐四重奏》（作品 59 之 3）和钢琴奏鸣曲作品 106，作品 110 的终乐章是用赋格曲式写的；柴科夫斯基的《“悲怆”交响曲》的终乐章，则是一个慢板乐章（“Adagio

Lamentoso”)。①

各乐章调性的选择　关于奏鸣曲或交响曲各乐章调性的选择，没多少可讲的，要说的只是其第一乐章与终乐章必须用主调，当然调式（大调式或小调式）可以有变化。慢板乐章通常用与主调关系较近的调。当一部作品有四个乐章时，加进的一个乐章——小步舞曲或谐谑曲——通常加在慢板乐章与终乐章之间，一般与第一乐章与终乐章一样用主调来写。贝多芬的钢琴奏鸣曲皆尽如此，但《F 大调弦乐四重奏》（作品 59 之一）的谐谑曲用了下属调，《♭E 大调弦乐四重奏》（作品 74）的谐谑曲用了关系小调，《A 大调第七交响曲》的谐谑曲用了主音上方小六度的调性（即 F 大调）。勃拉姆斯的中间乐章偶尔选用与主调关系较远的调，如他的《c 小调第一交响曲》的慢板乐章是 E 大调，《D 大调第二交响曲》的慢板乐章是 B 大调，而他的《F 大调第三交响曲》的谐谑曲是 c 小调。

现代作品调性的更大自由　自贝多芬以后调性选择更自由，我们时常发现极端自由的例子，例如德沃夏克的《“自新世界”交响曲》，紧接在 e 小调第一乐章之后的美妙的“Largo”乐章，用了♭D 大调。

两个乐章的奏鸣曲　有时，一首奏鸣曲仅仅包含两个乐章，这两个乐章总是用同名调，常常是一个乐章用小调，另一个乐章用同名大调。如莫扎特的几首小提琴奏鸣曲，以及贝多芬的一些作品（G 大调与 g 小调两首钢琴奏鸣曲，作品 49；《F 大调钢琴奏鸣曲》，作品 54；《♯F 大调钢琴奏鸣曲》，作品 78；《e 小调钢琴奏鸣曲》，作品 90 和《c 小调钢琴奏鸣曲》，作品 111）。

① 贝多芬d小调第九交响曲的终乐章将独唱与合唱引入管弦乐队。

也有用五个乐章写的，这是较罕见的情况，如舒曼的《♭E大调第三交响曲》和哥德马克的《乡村婚礼》交响曲。

五个乐章的奏鸣曲 所增加的一个乐章在调性上与整个作品的主调通常关系很近。

从以上所谈，我们可以得出这样一个结论，即本章前面提到的结构形式不仅用于独奏奏鸣曲，也用于三重奏、四重奏、五重奏等等，以及交响曲。

“套曲”作品的主要特征 总之：关于这些“套曲”曲式——它们有时被这样称呼①——应该注意的几个要点是：

（1）属于这种范畴的作品至少必须有两个形成对比的乐章。（更常见的则具有三个乐章，或四个乐章。）

（2）其中有一个（至少一个）应该是奏鸣曲式。②

（3）在不同的乐章之间一定要有一个统一的调性安排，第一乐章与终乐章运用同一调性是这种套曲结构的一个基本特点。

（4）各乐章最通常的排列顺序如下：（a）用奏鸣曲式的“快板”乐章；（b）慢板乐章；（c）小步舞曲或谐谑曲乐章；（d）用奏鸣回旋曲式或奏鸣曲式的“终乐章”。

⁂ 这种排列有时也发生变化，即谐谑曲（或小步舞曲）偶尔出现在慢板音乐章之前。（参看肖邦的《♭b小调钢琴奏鸣曲》，贝多芬的《F大调四重奏》作品59，以及《合唱交响曲》。）

（5）整个作品在风格上一定要统一，这样不致使听众产生各乐章之间相互脱节的印象。

---

① 普劳特教授《应用曲式学》。

② 对于这一点也有个别例外，例如，贝多芬的《♭A大调钢琴奏鸣曲》（作品26）中，没有一个乐章用奏鸣曲式。

奏鸣曲和交响曲设计的重要性　最后：完整的奏鸣曲或交响曲，就其在统一中又有对比的结构原则而言，代表了当代器乐艺术所达到的最高点，——至少，在“绝对音乐”方面可以这样说。① 最伟大的作曲家们早已认识到，不同乐章之间的性格对比，以及用以表达这些乐章的各种曲式类型，都是写作的有效因素。这些因素，加上我们在各种音乐名作中所见到的风格上的统一，使这种结构形式成为作曲家们写作那些最崇高和万古流芳的巨作的工具。

① 有关“标题音乐”的曲式问题将在后面第二十六章中接触到。

第二十章 赋　格

赋格与卡农　尽管可以确实地讲，现代器乐曲设计是起源于人们开始较清楚地认识到了音乐的和声形态，以及它的节奏与色彩的各种可能性的时候，但是有一点也依然是确定无疑的，即早期的“对位”学派在此之前就已经发展了两种重要的作品类型，它们今天仍然作为艺术形式而存在着。这两种作品类型就是赋格与卡农，它们具有真正的对位化性质，即，从旋律的——或“横向的”—角度来看，在多声部织体中的各个声部，都具有同等的重要性和旨趣。
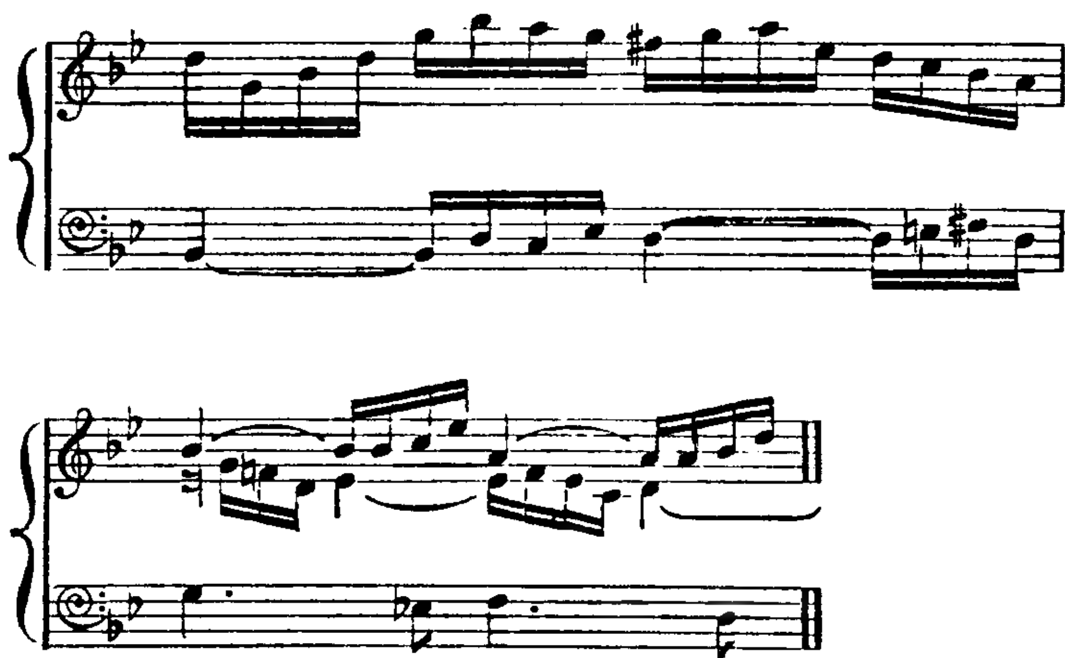
主要以对位思维作曲的学派，其特点与它的历史继承者，即和声学派，有着明显的区别，下面两个例子会很好地说明这一点：

I. 对位学派

J.S.巴　赫《g小调英国组曲》中的“阿勒曼德舞曲”

Allegro moderato.

176.



Ⅱ.和声学派

贝多芬：《C小调钢琴奏鸣曲》作品13

177.

Grave.

fp

fp

fp

p

decres.

pp

现代音乐的和声化和对位化　　从例 176 中我们可以看到，

作曲家最关心的是声部写作中每一根单独的“线”的趣味，而在例177中，作曲家最关心的是用在单一旋律上的每一个具体和弦所产生的“音色”的效果。然而，现代音乐明智地吸收了对位化（或复调化）与和声化（或主调化）这两种因素，并且常常把它们紧密地编织在一起，以致实际上已构成了一个不可分割的统一体，结果，要把二者分开来考虑就显得有点困难了。

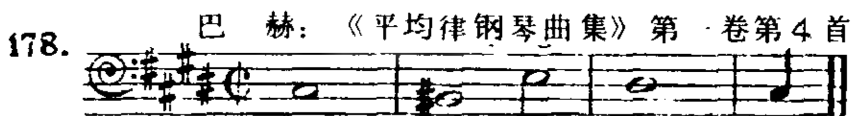
尽管如此，赋格与卡农这两种作品类型却依然保持了一种真正的对位化效果，因为作为一个存在的条件，它们要求各个声部的写作就具有绝对的独立性，只有清楚地把握了这些要点，我们才能够较容易地去理解和欣赏它们的特点。

赋　　格　　曲

赋格曲的定义　　可以说，赋格曲是一种根据一个简单扼要的短小主题，即赋格主题，发展而成的、具有对位特点的器乐或声乐作品。

主题　　这种主题通常只有几个音符，例如：

178. 巴　赫：《平均律钢琴曲集》第一卷第4首



它开始于一个单声部，① 不带伴奏（除了很少几个例子，如声乐赋格曲中常带有一个独立的乐队伴奏），随后，另外一个声部在不同的音高上立即对它作出回答，第一个声部继续以对位旋律和它形成对比。接下去，第二个声部又把主题传递到第三个声

① “声部”这个词用在这里表示和声的一个声部，无论是声乐作品或器乐作品。

部，[1]前面的声部则变成相应的对位声部，如此类推。这种主题进行的手法是如此的简单，所以在音乐艺术发展史的早期，赋格就成为人们系统地写作的基础。我们所看到的赋格曲，例如巴赫的作品，并不是一朝一夕建立起来的，在这种赋格写作能够成为表达音乐情感的工具的完善形式之前，多少年、甚至多少个世纪已经过去了。我们想到这一点，就可以说赋格曲即使不是一种最古老的曲式，也一定是最古老的固定曲式之一，并且现在仍然保持着它的不平凡的价值，不仅表现作曲家的对位技巧，也发挥作曲家理智上和情感上的表现力。

赋格曲的结构　为了便于分析，通常把赋格曲分为以下三个部分，即（1）主题陈述部（或呈示部）；（2）中部（或转调部）；（3）结束部。但也必须指出，在许多情况下把赋格曲的后面部分划分为中部与结束部是不大可能的，因为在那里常常没有任何分段的标志。巴赫的许多赋格曲就是这样。[2]

Ⅰ.主题陈述部或呈示部

主题与答题　当赋格曲的各声部出现过一次主题的时候，呈示部就结束了，[3]因此，呈示部既包涵了主题，也包涵了它的答题。由第一声部呈示的主题——几乎无例外地用主调——立刻接上第二声部的答题，用的是属调；然后用主调的主题在第三声部进入，用属调的答题又在第四声部进入（如果写的是四声部赋格曲）。假如声部更多，就同样地按照主题与答题、主调与属调交替的原则继续下去。
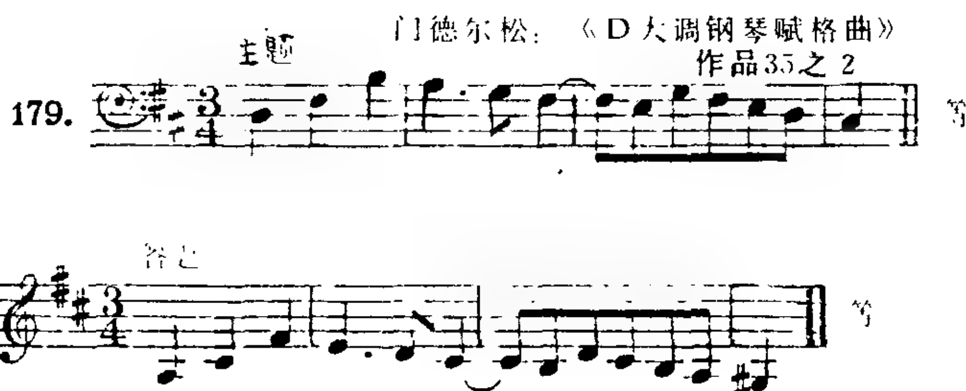
---

① 这里应指出，赋格曲写作可以有三声部、四声部、或任何更多的声部，而只有两个声部的赋格曲为数甚少。（参看巴赫《平均律钢琴曲集》第一卷第1首。）

② 尤其是《平均律钢琴曲集》第二卷第2首、第3首。

③ 这方面的例外情况将在后面谈到（212页）。

答题常常是主题的上方纯五度（或下方纯四度）的准确移位，转入属调，这样的答题就叫准确答题：



准确答题和调性答题　　但有时答题出现某些改动，这样的答题就叫调性答题。调性答题通常出现于下列情况：
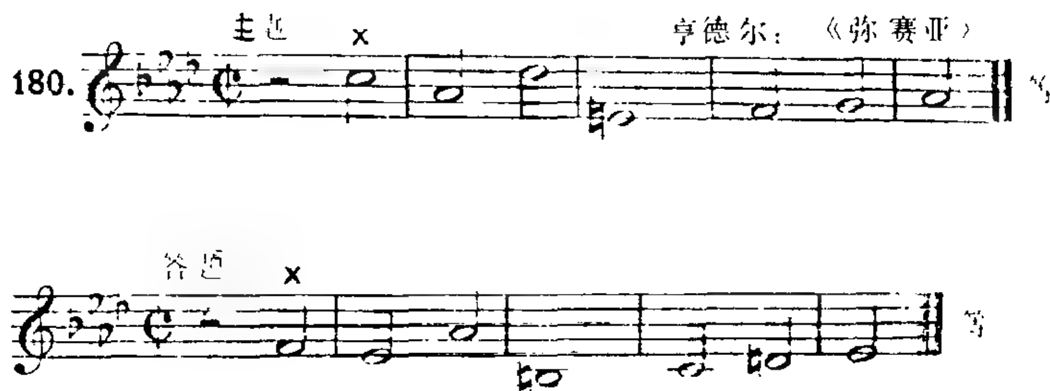
（1）当主题在属音上开始时；

（2）当主题，特别是在开始处，从主音跳进属音时（主音经过中音达到属音，也算是这种情况）；

（3）当主题在进行过程中转入属调时。
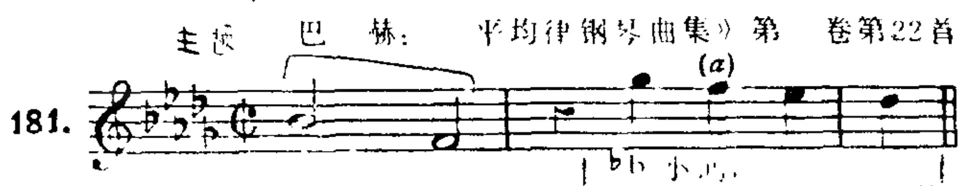
当出现第一种或第二种情况时，答题通常就用主音来应答主题中的属音，而不是用高五度的音来应答，例如：
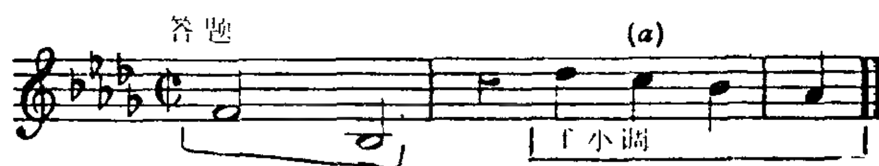
（1）主题在属音上开始；



（2）主题从主音跳进到属音；

181.
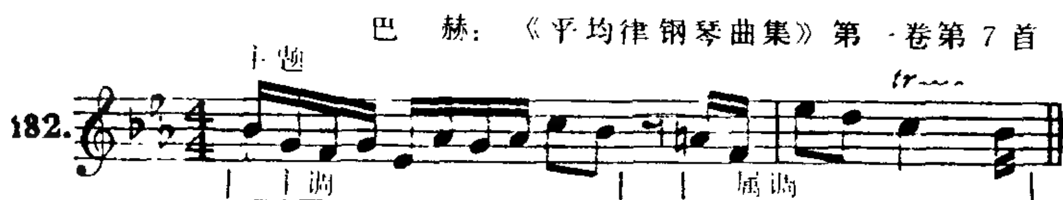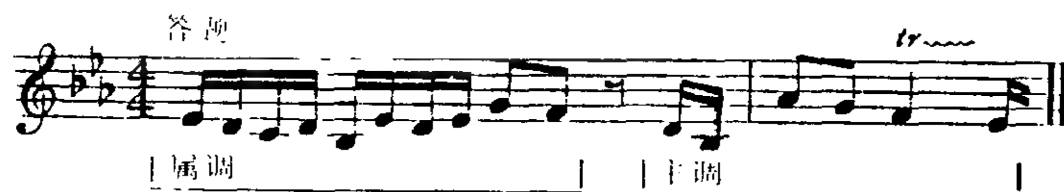




** 这一点很重要，即调性答题中，只有第一次出现的属音用主音来应答，而所有接着出现的属音都按准确答题处理，也就是由属调的相应音级来应答，如例181的（a）处，很少例外。而且上述这些调性的更动毫不改动答题中其它的音，属调上答题的这些音，与主调上主题相对应的这些音总是有同样的音程关系。

主题转入属调　当主题在进行中转入属调时，答题通常在主题转调的那个位置上转回主调，例如：
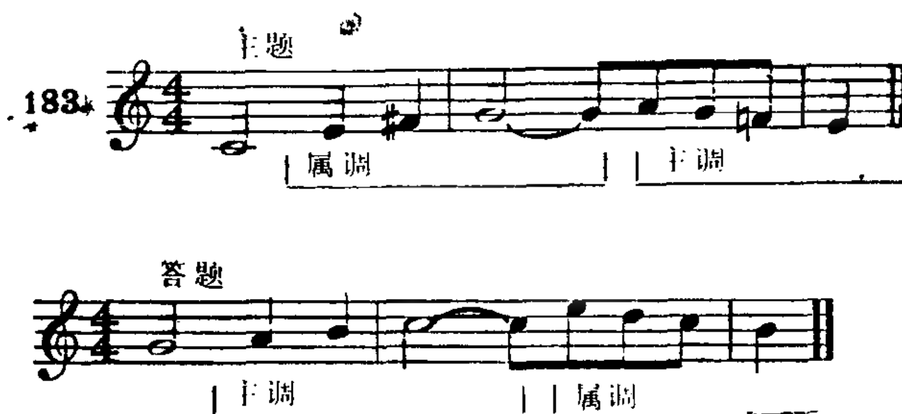
182.
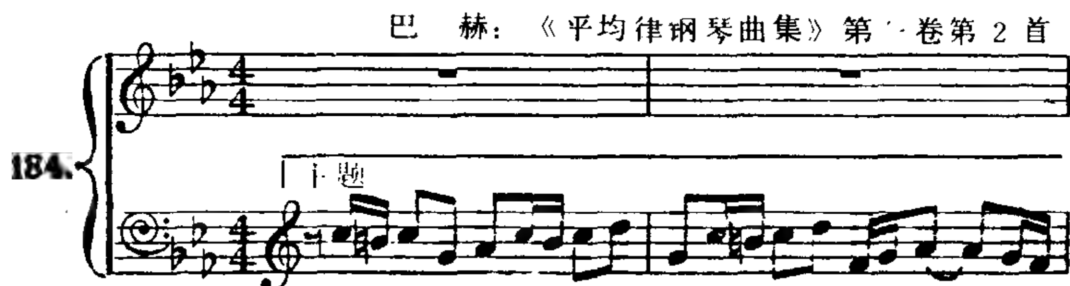




在下例中可见主题转人属调又转回主调，因此答题就从属调

转入主调，并再转回属调。



＊＊另外，这里也可能将转调主题的音符看作既属于主调又属于属调(如例 183 第一小节的 E 或该例第二小节的 A 和 G)，理想的答题通常是首先考虑这些音符与接下去的调性的联系，不论接下去的是什么调性。

对　题　　当在赋格曲开始处，一条旋律（或称对位旋律）被第一个声部奏出，与第二个声部对比，也被第二个声部奏出，与第三个声部对比，并且也被第三个声部奏出，与第四个声部对比，如此类推，这条旋律我们就称作对题。① 对题常常用复对位来写，以便于既可用于主题或答题的上方，又可用于下方，在整首赋格曲中都是这样。对题还应呈现出与主题相对比的因素。



巴　赫：《平均律钢琴曲集》第一卷第 2 首

① 参见272页（二重赋格曲）。

主题陈述部或呈示部　以上曲例构成了这首赋格曲的整个呈示部(这首赋格曲仅有三个声部)。有一点应注意到,即第 5、6 小节这一段可以看作是在答题的结束与主题的第二次呈示之间的一种连接。这样的连接常常出现在赋格曲呈示部的任何两次声部进入之间,叫做“小结尾”(Codetta)。①

① 这个词在这里的用法不要与在奏鸣曲式中的用法相混淆。

小结尾　这种小结尾几乎总是建立在主题或对题(或两者)的某种动机上,类似于后面将讲述的“间插段”。“小结尾”这一术语常常限用于呈示部。

Ⅱ.中部(或转调部)

中部的进入　赋格曲的中部紧跟着呈示部的结束而进入。作曲家在这里通常把主题和答题在不同于主调的其它调性上引入。①“中部的进入”可能是单独的,也可能是成组的,即,作曲家可能让主题或答题在一个声部上出现,然后用一个较自由的段落,即:

间插段,　把它和后面的进入分开;或者也可能立即用另外一个声部上的进入来应答它,而不用间插段。(参看330,331页)

这两种方法在大多数赋格曲中都被采用;下面这个段落将使我们看到,两次“中部的进入”被一个间插段隔开了:

巴　赫:《平均律钢琴曲集》第一卷第2首

185.
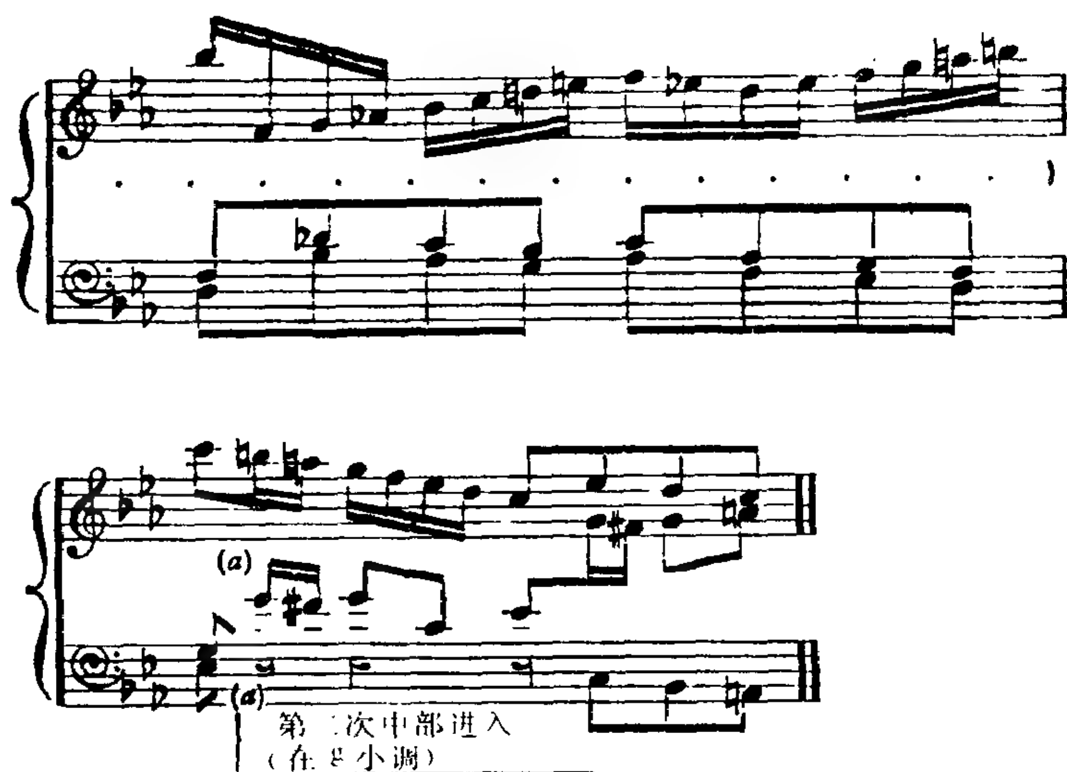
主题的第一次中部进入(在♭E大调)

对题

(间插段,用对题材料写成……)

---

① 但是,主调偶尔也用于中部,尤其是在很长的赋格曲中。在赋格曲中,没有两次连续的进入是用同一个调的。



在大多数赋格曲中，可以看到中部的主题或答题连续进入，中间不用间插段的情况。我们可以引用巴赫《g 小调赋格曲》第一卷第 16 首）中 12 至 16 小节的进入作为一个特别清楚的实例。

间插段的用途　　间插段在赋格曲的结构中是一个很有用的因素，这一点是很容易理解的；因为，间插段不仅可以和主题或答题的各种不同的连续使用形成对照，而且还可以用一种简易和艺术性的方式，使主题或答题的各次进入之间所必需要的转调成为可能。（参看上面的例子）赋格曲中的间插段几乎总是建立在主题或对题的动机之上的，而且常常包含对这种动机的模进处理，① 这一点在例 185 中可以看到。

① 应该说没有任何一个规则规定一首赋格曲中“中部的进入”的准确数目，以及它所包含的间插段的数目。一些赋格曲根本就没有间插段，如巴赫《平均律钢琴曲集》的第 1 首。

当作曲家要结束赋格曲时，他就要准备通过一定的方式使主题回到原来的调性上，并且使乐曲在结束时达到高潮。

Ⅲ.结束部

紧接模仿 这个部分（当有可能把它从赋格曲中单独划分出来的时候）通常是以主题或答题在主调上的进入来标志的，并且常常通过采用紧接模仿的方法而使之热闹起来，即，使主题和答题在更短的时间距离上“相互靠拢”。① 下面的例子将说明这一点；为了清楚起见，这里把它们写成了“总谱”形式：

巴 赫：《g小调赋格曲》中的紧接模仿，第一卷第16首

186.

① 紧接模仿可以用任何音程构成——不必像赋格曲的开头那样构成上五度或下四度的音程关系。而且，模仿声部的主题常常有变动。（参看例186的低声部，和例187的第二和第三声部。）

巴　赫:《♭b 小调赋格曲》中的紧接模仿, 第一卷第22首①

187.

不完全的和完全的紧接模仿　如果不是所有的声部都进行紧接模仿，像例 186 那样，就叫做不完全的紧接模仿。另一种情况，如例 187，所有的声部都进行了紧接模仿，就叫做完全的紧接模仿。另外，我们一定会发现，在例 186 中最后一个声部，即低声部，并没有奏出主题的全部长度。

紧接模仿通常出现的部位——如已经说过的——是在赋格曲的后部。在这里,主题近距离的连续进人,给人一种兴奋和刺激的感觉,这种感觉常常由于一个写在属持续音上的紧接模仿而得到加强。但是,紧接模仿出现在赋格曲的前部的例子也是有的。(特别参看巴赫的《平均律钢琴曲集》,第一卷,第 1 首,第 11 首。)

曲　尾　赋格曲的曲尾可以说是在主题或答题在主调上最

① 这首赋格曲的主题和答题已摘录在263页上。

后一次进入结束之后开始的，从这里，整个赋格曲就很少再作新的发展了。（参看342页）

赋格曲写作中偶尔出现的另外一些特征

有时会发生这样一种情况，即在呈示部的结束处出现了一个扩充，扩充的形式有下面两种：

（1）第一声部外加的（或“补充的”）进入，或——

（2）对呈示部。

外加的进入　外加的，或补充的进入就是第一声部再出现一次，其目的就是为了能使主题在这个声部和对题相对出现——这在赋格曲的一开始显然是不可能的。这种外加进入的例子可以在巴赫的《平均律钢琴曲集》第一卷第3首与第21首中找到。应该看到，“补充”进入的真正目的是为了使对题与主题实现上下倒置，即，和主题与对题在呈示部中所出现的上下位置相反。根据这种情况，这种外加的进入只能在那些先由一个外声部（不是高声部就是低声部）呈述主题，并且别的声部是按一定的音高顺序而进入的赋格曲中找到。
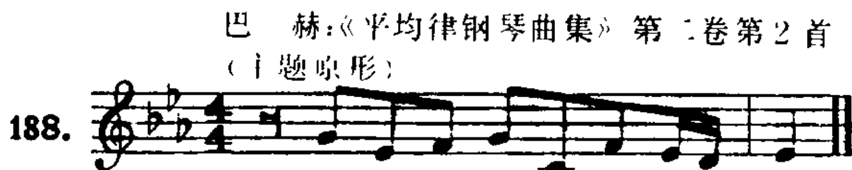
对呈示部　对呈示部是在第一呈示部结束之后而出现的一个第二呈示部，在对呈示部中，各声部按照不同于第一呈示部的顺序出现，即答题出现在本来是出现主题的声部，主题出现在本来是出现答题的声部。但第一呈示部中主调与属调的调性关系仍保持不变。对呈示部可能是不完全的也可能是完全的。

不完全的和完全的对呈示部　当各声部没有全部出现时就是不完全的——例如，仅仅用了可能是四个声部中的三个声部；相反地，当所有的声部都参加进来时就是完全的了。前者可以在

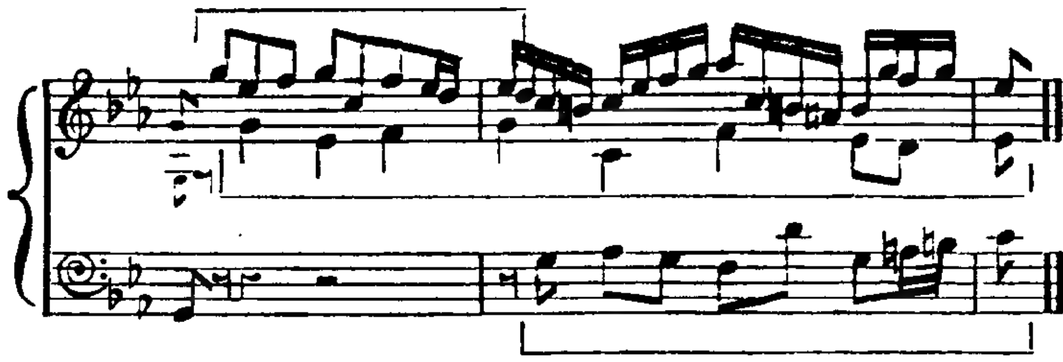
巴赫的《平均律钢琴曲集》第二卷第23首赋格曲中找到，而后者可以在第一卷第11首赋格曲中找到。①

应该注意到，有时正常的或普通的呈示部和“外加的”进入或对呈示部被间插段所隔开。当出现这种情况时，一定要注意避免把它们和赋格曲的中部的第一次进入相混淆。一个最好的检验方法就是看调性。第一次中部进入几乎总是出现在不同于呈示部那些调的其它调上；因此，假如一个有争议的进入仍然出现在主调或属调上的话，那么它如果不是一个“外加的”进入，就一定是一个对呈示部的开始，第一次中部进入将在后面出现。

扩大、缩小与倒影　扩大与缩小的手法常用于赋格曲的主题发展。这两种手法就是使主题或答题以比它们第一次呈示时较长或较短的形式出现。当主题被处理成倒影时，主题中的每一个音程都以相反的方向出现。下面的例子清楚地说明这几点：



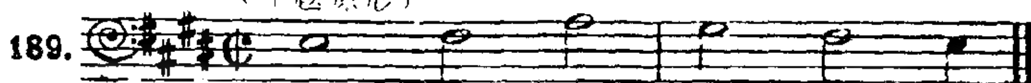
主题在中声部扩大，并结合高声的原形和低声的倒影的相结合。
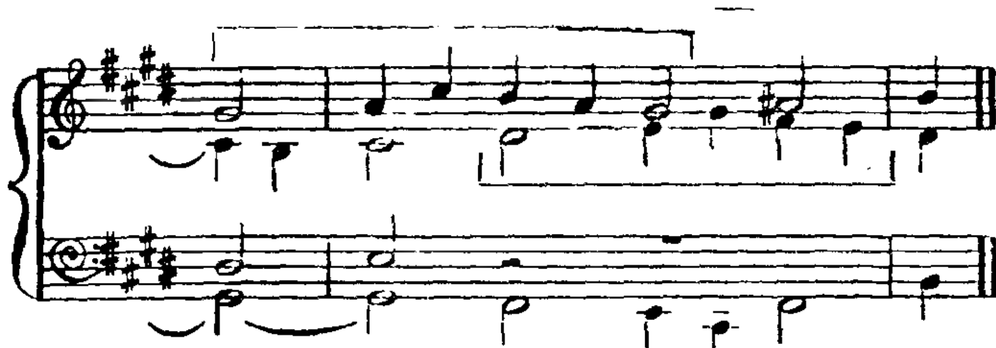


① 主题与答题倒影出现的对呈示部，可在第一卷第15首赋格曲中找到。

巴　赫：《平均律钢琴曲集》第二卷第9首

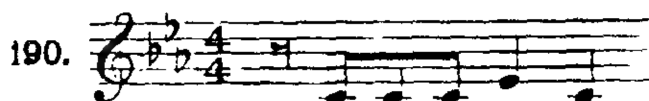
（主题原形）



主题在高声部与中声部缩小（形成紧接模仿）。



二重赋格曲　　二重赋格曲是带有两个主题的赋格曲。它们通常一起呈示，如亨德尔《第六古钢琴组曲》中的♯f小调赋格曲，以及同一大师的《犹大·马卡布斯》中的合唱“我们崇拜上帝”；但有时第二主题到后来才进入，然后再和第一主题结合在一起，如巴赫的《c小调管风琴赋格曲》，它的开始如下：



第二主题有时被称为对题，这种称法是不恰当的，因为它把第二主题和我们在208页上所说的真正的对题相混淆了。

其它赋格作品　　小赋格曲，正如它的名称所说明的那样，是一种小型的赋格曲，在这种小赋格曲中，中部被大大地缩短了，乃至被完全省略。

赋格段这个术语是指那些乐段中，出现了赋格的呈示部的手法——如各声部互相模仿、相继进入——但互相模仿时用何种音程则没有严格的规定。贝多芬第一交响曲慢板乐章的开始部分就

是以这种方式写成的。

结束语 赋格的形式可以用来写作许多种类的作品，不过最适合运用它的地方，也许是在清唱剧、弥撒，以及那些歌词适合于用赋格形式所具有的那种较为肃穆而尊严的风格来谱曲的作品中。

不可能在这里大量引证巴赫与亨德尔时代以来优秀的赋格曲，但我们在这里提出其中的一些还是有益的。不过我们应牢记这一点，即，下面所谈到的这些赋格乐章，是从一些最著名的作品中信手拈来的，而对于有心去找寻的人来说，其它同样美妙的例子也并非不易找到。

(1)《b 小调弥撒》中的“慈悲经”、“信经”等等——J.S.巴赫

(2)《通过耶稣基督，阿门》(“上帝的时间最高贵”)(二重赋格曲)——J.S.巴赫

(3)《弥赛亚》中的“他相信上帝”，和“阿门”——亨德尔

(4)《以色列人在埃及》中的“埃及在欢庆”(带有倒影的赋格曲)，和“我要赞美他”(带有紧接模仿的赋格曲)——亨德尔

(5)《创世纪》中的“荣耀永远归于他的名字”(二重赋格曲)——海顿

(6)《安魂曲》中的“慈悲经”(二重赋格曲)——莫扎特

(7)《C 大调弥撒》中的“圣哉圣灵”——贝多芬

(8)《D 大调弥撒》中的:“Et Vitam Venturi”(二重赋格)——贝多芬

(9)《最后的审判》中的“王国是你们的”——斯波尔

(10)《伊利亚》中的“上帝，我们的造物主”——门德尔松
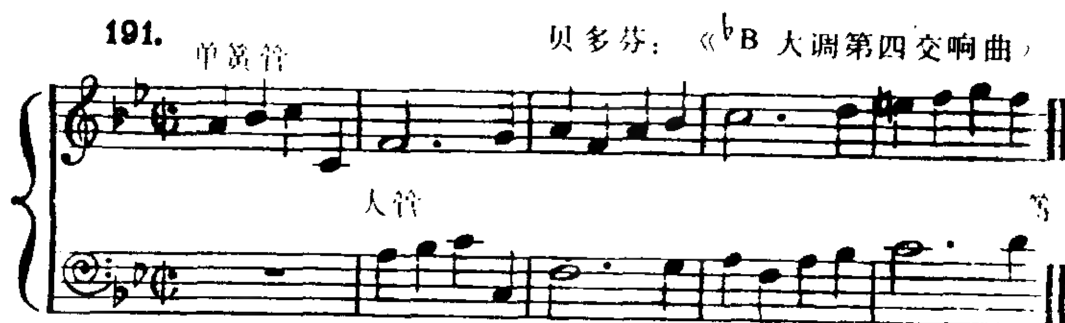
(11)《第 42 首圣歌》中的“荣耀归主”——门德尔松

(12)《安魂曲》中的“只有正直的灵魂”——勃拉姆斯

在一些世俗的作品中我们也能够找到许多精美的例子，例如莫扎特的歌剧《魔笛》的序曲（结合了奏鸣曲式）；同一大师的《朱比特交响曲》的终乐章（在这个乐章的曲尾中五个不同的主题被结合在一起）；贝多芬的♭B大调（作品106）与A大调（作品110）钢琴奏鸣曲；门德尔松的《管风琴前奏曲与赋格》，以及他的《六首钢琴前奏曲与赋格》（作品35）；勃拉姆斯的《海顿主题变奏曲》；C.弗兰克的《前奏曲、合唱与赋格》，等等，等等。歌剧中的一个优秀的赋格曲例子——用在一个幽默的场合中——可以在威尔第的《法尔斯塔夫》里看到，它的歌词是："开玩笑是人的天性"。

第二十一章　卡　　农

卡农的定义　　卡农是一种严格模仿的乐曲（或乐曲中的一部分），其中由人声或乐器呈示的旋律乐思，被另一个（或另几个）人声或乐器相距一定的时间、在特定的音程上自始自终地严格模仿。例如：下列段落是按低八度卡农模仿来处理的，即模仿声部在起先声部的低八度的相应音符上开始：
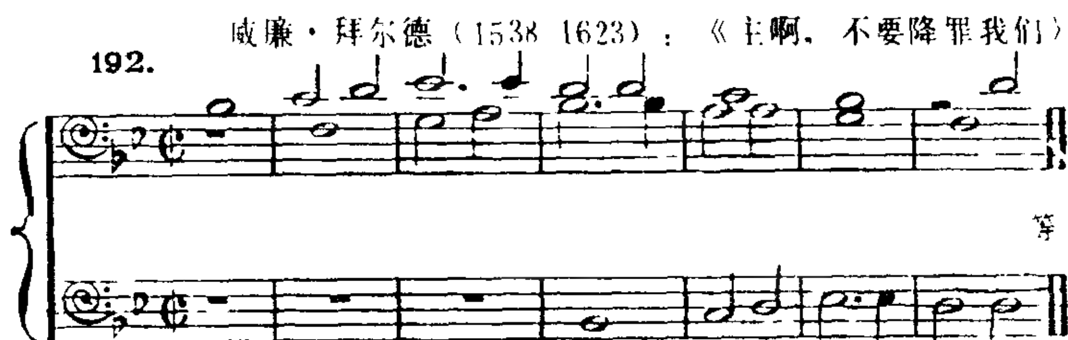


卡农模仿可以用任何音程（8度、4度、5度等），但8度的卡农模仿（高8度或低8度）无疑是最常用的。

当只有两个声部，只模仿一条旋律时（如上例），这种卡农就叫2合1卡农；当有三个声部，仍只模仿一条旋律时，如例192，这种卡农就叫3合1卡农：

威廉·拜尔德（1538 1623）：《主啊，不要降罪我们》

192.



但是，如果像例193，有四个声部，其中两个声部模仿两条不同的旋律，这样的卡农就叫4合2卡农——余类推：

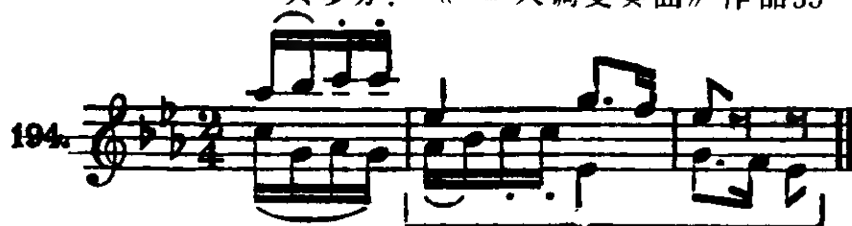
普赛尔 （1658 1695）

193.

等
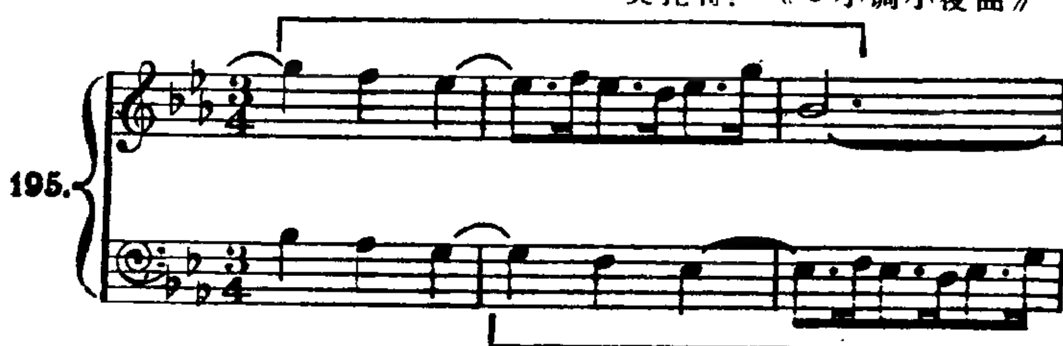
有终卡农与无终卡农　卡农分为有终卡农与无终卡农两种类型。有终卡农由各声部按它们开始时的顺序相继结束而构成终止，如：
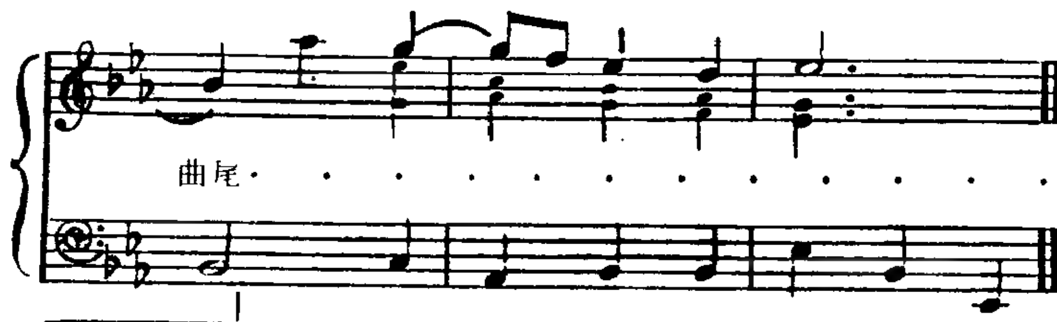
贝多芬：《♭E 大调变奏曲》作品35
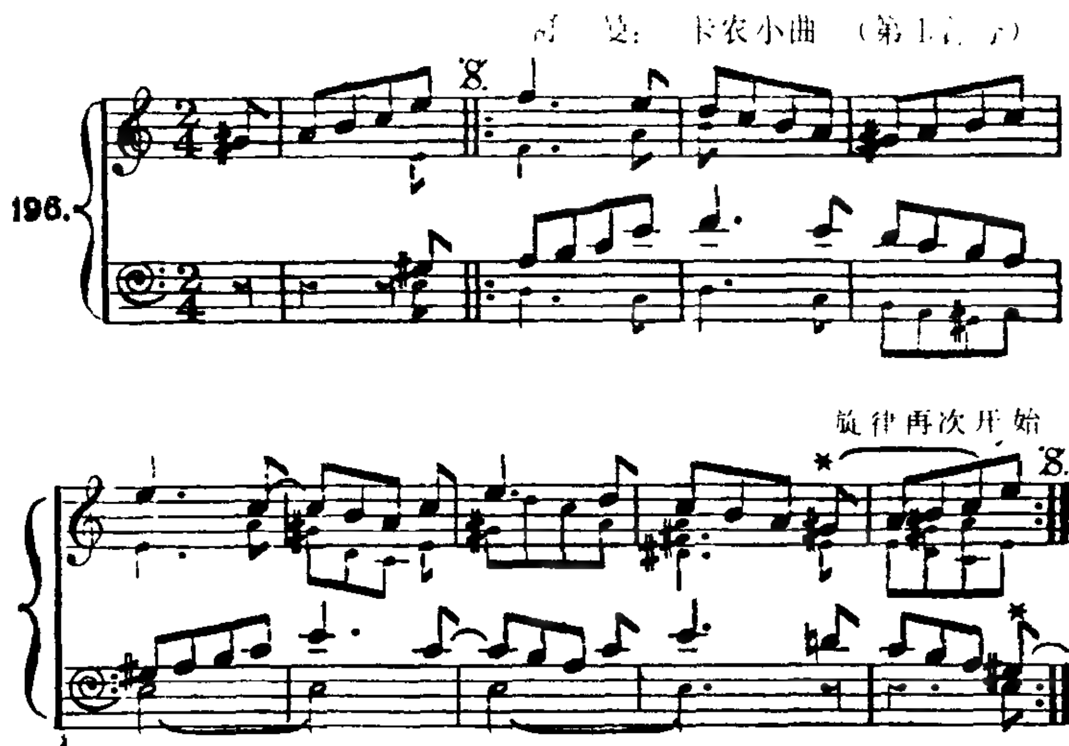


或者在先出现的声部之末，继续写出一些不再被模仿的音，形成一个短小的曲尾，如：

莫扎特：《C 小调小夜曲》
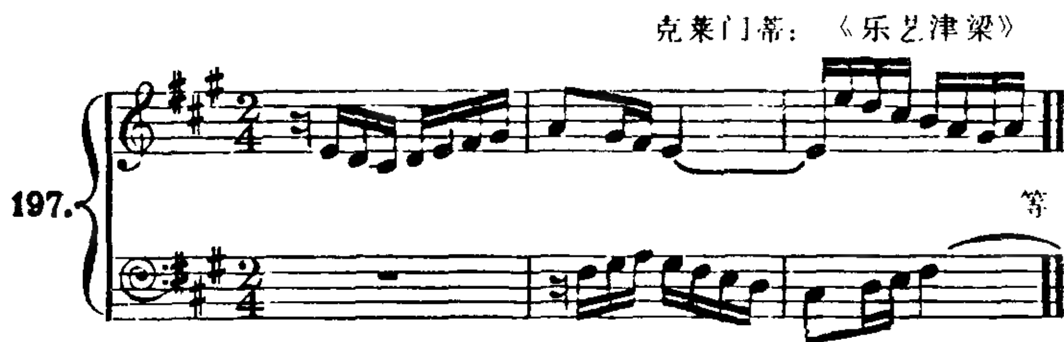




无终卡农是指音乐不间断地回到开头，而不妨碍持续严格的模仿的一种卡农，如下例：



上例也很好地说明了增加非卡农声部为卡农声部作伴奏的情况。为了明晰，上例中用较小的音符来表示这些外加的声部。在莫扎特小夜曲的卡农（例 195）中，也出现了加用和声装饰的类似情况。

其它卡农类型　　卡农也常被写成反向卡农，即模仿声部与起始声部的进行呈反方向，如：
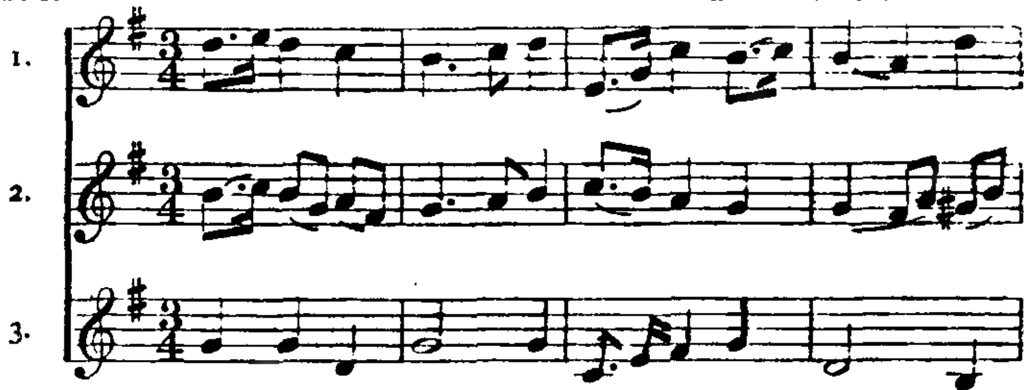


或者被写成扩大卡农或缩小卡农，在这两种卡农中，模仿声部的音符时值根据需要，扩大成“原型”音符时值的一倍，或缩小成一半。尽管这些卡农在结构上常常是巧妙的，但几乎没什么艺术上的目的。幸而，当今的作曲家们已极少在这类十足机械的练习上浪费时间[1]。这里提到它们仅仅是为这种在过去曾经引起极大兴趣的音乐思维提供一个例子。

在一个结构较自由的乐章中，偶尔审慎地运用卡农模仿常有极好的效果，伟大的作曲家们早已知悉运用卡农模仿所能唤起的各种有趣的可能性。

轮唱曲　　现在剩下要谈的是一种以前十分流行、现在也常遇见的卡农，即：轮唱曲。实际上这是一种同度卡农，“其中一个声部唱一条短小完整的旋律，然后这条旋律由第二个声部唱，而第一个声部唱另一条伴奏旋律。当两个声部都已唱完，第三个声部开始唱第一条旋律，第二个声部唱第二条旋律，而第一个声部唱第三条旋律，如此等等。所有声部一个接一个唱完所有的旋律，无限次地轮回反复”[2]。
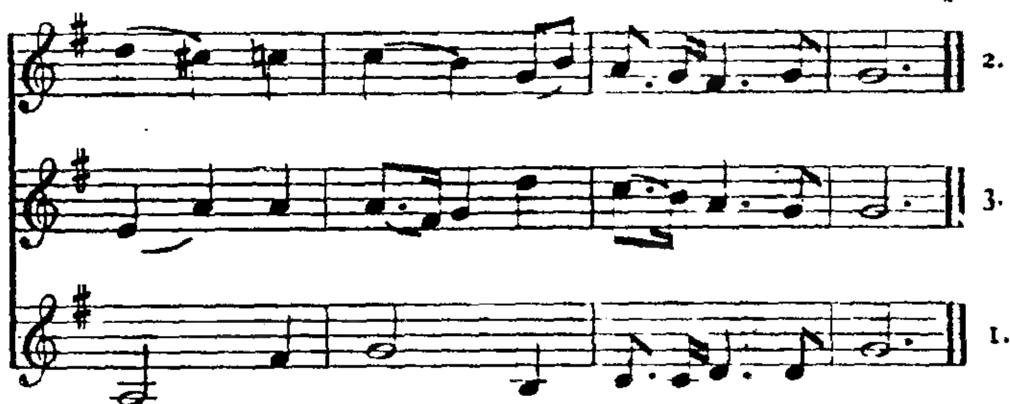
下例是轮唱曲的一个著名的、特别好的例子：

198.　威廉·海斯（1707—1777）：《绕吧、温柔的常绿树》



① 还有一种更无实效的卡农叫“逆行卡农”，在这种卡农中，模仿声部把原型倒过来从尾到头一个音一个音地进行的。

② 见H.C.班尼斯特：《音乐》。



接唱曲　轮唱曲很少写出全部，每个声部之“末”标有一个数目字，用以指出该声部唱完时应接唱哪一个声部。在某一时期，轮唱曲配歌词的要点在于“歌词的配法是这样的，即当某一段歌词被唱出时，其它的歌词即已……暗示给听者，① 这种歌曲名为“接唱曲”（Catch），被用作文字游戏的一种工具，有时被用作“传达某种思想的工具，这种思想是以不用文字写出来为佳的”②。

① 见J.A.富勒一梅特兰：《牛津音乐史》第四卷。

② 同书。

第二十二章　交响曲　序曲　室内乐

交　响　曲

早期诸名词概念的模糊性　交响曲、协奏曲和序曲这些名词，虽然现在表示各种明确的艺术体裁，但在器乐发展的初期，这些名词却被随意地用来表达完全相同的概念——仅仅是指为一组乐器写的作品，甚至指为一件乐器写的作品。① 奏鸣曲一词也常常被这样随意运用，因此可以说，这些名词常常只不过就是用来区分器乐作品与声乐作品而已。

交响曲的起源　“交响曲”一词在早期的歌剧中用来表示歌剧里经常出现的过门（ritornelli）或器乐的引子和幕间曲。这种“交响曲”的最早的例子，见于贝利（Peri）1600年在弗罗伦斯创作和上演的歌剧《优丽狄茜》中。

渐渐地歌剧中运用了更长的器乐段落，这种加在歌剧之前的器乐段落② 成了一种具有特定意义的“交响曲”。这早期的实验形成了两种形式，即：（1）法国序曲，（2）意大利序曲，下表清楚地指出了两者的差异：

① 巴赫将其c小调无伴奏帕蒂塔（第2首）的开始乐章标为“交响曲”，而将D大调无伴奏帕蒂塔（第4首）的开始乐章标为“序曲”。

② “歌剧之前的交响曲”（Sinfonia avanti l'opera”）。

法国序曲	意大利序曲
Ⅰ.慢速的引子,具有庄严的性质。	Ⅰ.快板，有时是赋格曲性质的。
Ⅱ.快板，常常是赋格风格的。	Ⅱ.比较富于表情的慢速间奏曲。
Ⅲ.庄重的舞曲，例如小步舞曲。	Ⅲ.最后的快速段落。

吕利（1633-1687）被公认为法国序曲的创始人，A.斯卡拉蒂（1659-1725）是意大利序曲早期发展阶段的代表作曲家。这两种序曲通常都是为弦乐队而作，偶尔加进小号和鼓。

独立的交响曲　经过一定的时间，这些早期的交响曲或序曲逐渐脱离歌剧而单独演奏，它们一旦成为一种独立的艺术形式，作曲家们就开始更仔细地为之润饰加工，从而奠定了海顿及其后继者的近代交响曲的重要基础。就乐章的顺序而论，正是意大利序曲为后来的大师们的交响曲提供了模式，① 这一点可以参照上列图表的结构看出。

曲式更明确　各个乐章的曲式从以前那种不严格的赋格曲性质的段落，或以舞曲为基础的段落开始演变，逐渐变得更为清晰连贯。并且，那些不停流动、句法不清的旋律和对位音型，逐渐变成具有现代意义的主题（Subject）（这一点将在第二十五章论述奏鸣曲式的历史发展时说明），这些主题最终被用来在同一乐章中形成相互间的对比。

海顿与莫扎特的交响曲　18世纪初的交响曲作曲家中,可以提到的有J.C.巴赫,K.F.阿贝尔（Karl Friedrich Abel）,②G.C.

① J.S.巴赫的乐队组曲（他自称“序曲”）遵循了法国序曲的模式，而他的协奏曲大部分遵循A.斯卡拉蒂的意大利序曲的模式。参见亨德尔的清唱剧《参孙》的序曲，这是一个法国序曲形式的极好的例子。

② 著者最近在皇家音乐院图书馆发现一首阿贝尔的生气勃勃的小交响曲，乐曲是为弦乐，两支双簧管和两支圆号而写的。特别是该曲的第一乐章尤为活跃，并可以清楚地辨别出奏鸣曲式结构。

瓦根宰尔和卡尔·斯塔米兹,他们在某种程度上为地道的"交响曲之父"海顿铺平了道路。篇幅不容许我们详细追溯交响曲的历史发展进程,但只须说这一点就够了,即在海顿和莫扎特时期,第十九章所论述的奏鸣曲套曲的四乐章结构逐渐被广泛采用——虽然它不是唯一的曲式——并且,交响曲各乐章曲式上的各个重要部分,都与奏鸣曲很近似。在这两位大师笔下,乐队的处理成为一个引起极大关注的问题,他们对各种乐器特有音质的敏锐认识,使乐队的音色配置手法迅速获得发展。因此,到了贝多芬的时代,我们发现（1）交响曲的曲式明确地建立了,（2）配器法已长期地被认为是构思交响曲的一个十分有力的和必不可少的因素。
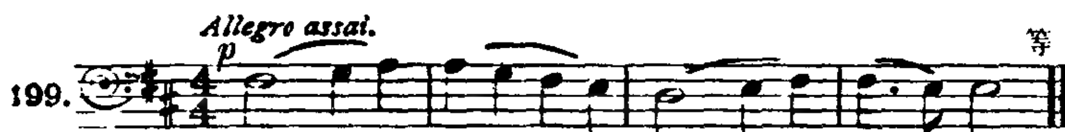
贝多芬的交响曲　　虽然如前所述，贝多芬所用的曲式实际上已由前人确立，但仍需要他用更丰富的感情和更崇高的意义去充实它，这感情和意义是和贝多芬的名子连结在一起的。为了这样做，贝多芬不得不把前人确立了的曲式再向前发展，他的乐思的性质需要用前人梦想不到的、最完美最丰富的手段才足以表达它。只要将海顿或莫扎特一般的交响曲与贝多芬的交响曲，如《英雄》或《A 大调交响曲》，在规模上作一比较，就可以充分证实上述事实。人们一下子就能发现，这两种交响曲有着完全不同的气质和情感。但是，曲式只是由于乐思特征的改变而产生的自然产物，它不过是一种手段。①

"合唱"交响曲　　在通常称作"合唱"交响曲的《d 小调第九

---

① 这是一个值得注意的事实，即在贝多芬的乐章中简直没有什么在海顿与莫扎特的作品中未曾出现的曲式上的独特特征，通常被认为是贝多芬的创造的两样东西，即曲尾和奏鸣回旋曲式，实际上根本不能首先归因于他，在他的直接的先辈们的作品中已被预示。不过，上述这些结构因素，确实像许多其它因素一样，在他的创作中得到最高超的表现。

交响曲》中，贝多芬采用了一种史无前例的形式，在终乐章除了通常的管弦乐器外，又引入了合唱与四重唱，演唱席勒的《欢乐颂》。这个乐章（或者更确切地说，是几个乐段的连串）的曲式简直不能归纳为任何通常的构思，它主要是一个美妙的曲调的精致发展，这个曲调起先由大提琴与倍大提琴奏出，开始如下：



它包括相当精致而又难度极高的独唱和合唱，其中也包括为男中音写的宣叙调。无论听众对这个非凡的和有时觉得不可思议的乐章有何看法，事实上仍然是，在壮丽巍峨的意义上说，它是所有交响曲中最宏大的。

舒柏特的交响曲　　舒柏特的交响曲尽管充满了美感（特别是只有两个乐章的可爱的“未完成”交响曲），实际上这些交响曲在曲式上并没有什么重要的贡献，只有偶然出现的一些不均衡的特点。① 所以，在这本书上很少谈到它们。
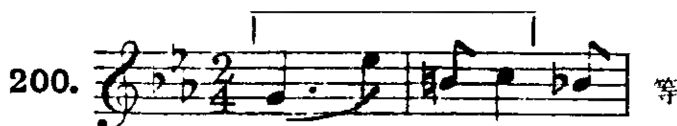
斯波尔和门德尔松　　在后来的交响曲中，如L.斯波尔的交响曲必须附带提一下，特别是那首曾经一度流行的《音的力量》（The Power of Sound）。门德尔松的“意大利”和“苏格兰”交响曲（主要描写作者在意大利和苏格兰旅行的印象）对交响曲的结构没有增添什么东西，只是前者的终乐章是一首“萨尔塔列罗”（一种意大利舞曲），后者的谐谑曲——用奏鸣曲式写成——渗透了鲜明的地方色彩，其主题具有明显的苏格兰韵律。这部作品的

---

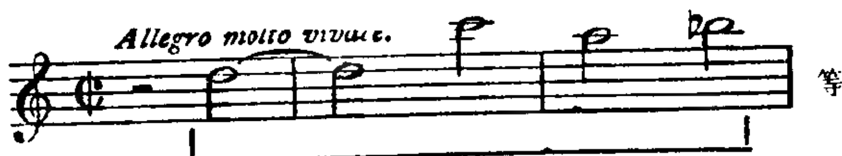
① 他的宏伟的《C大调交响曲》（第7首）正是这种令人厌烦的重复的例子。与舒柏特的大部分器乐作品不同，《“未完成”交响曲》的曲式几乎完美无缺。

终乐章的曲尾采用了先前没有用过的材料，按著者的看法，由于它的有点刻板的乐句，倒不如说，在前面充满活力和节奏富有生气的篇章之后，它起了一种反高潮的作用。

舒　曼　在舒曼的四部交响曲中，我们发现有些地方背离了通常的曲式。其中之一已经提到（165 页），即：和刚提到的门德尔松《“苏格兰”交响曲》一样，曲尾由全新的材料构成。这种特点可见于《^{b}B 大调第一交响曲》的第一乐章和《C 大调第二交响曲》的终乐章。其它特点是：(1) 在第一和第二交响曲中两个三声中部的运用，及 (2) 通过在不同乐章反复出现同一乐思使整部作品在观念上联系在一起，例如《C 大调交响曲》“Adagio”的主要主题的再次引用：
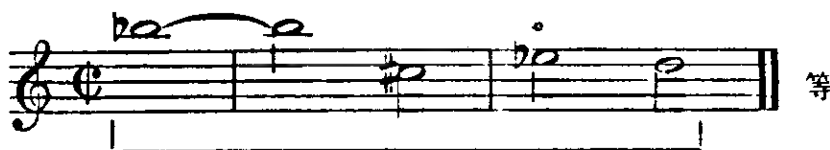
200. 
等

在终乐章中是这样的：



等
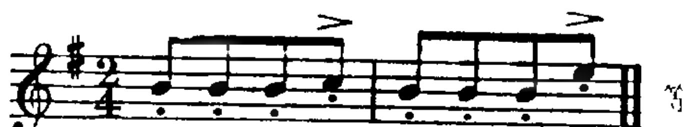
还用了“倒影”手法：


等

勃拉姆斯　这种作法也为勃拉姆斯所仿效。在其《D 大调交响曲》中，将下面这个小快板的主题：

201 
等

运用在三声部中，并在性格上作如下改变：①



在勃拉姆斯的创作中，“古典”交响曲也许找到了它的最杰出的近代代表者，他坚持写“绝对音乐”，表现了从贝多芬和舒曼这一线索的延续，这种音乐区别于标题音乐，标题音乐将音乐之外的明确的诗意观念传达给听赏者，使听赏者去想象更为具体的、物质的事物的画面。

较现代的作曲大师的交响曲创作和受“标题”影响的创作途径，我们将在本书的最后一章中较为充分地加以论述。

序　　曲

歌剧和清唱剧序曲　简要谈一下序曲。正如上文（220页）所谈，序曲这个词起初并无明确的体裁概念，后来这个词的含意范围缩小了，限定于指单乐章的管弦乐曲，有时用作歌剧或清唱剧的前奏（例如莫扎特的《费加罗》和《唐·璜》序曲；贝多芬的《费德里奥》和三首《奥莱诺拉》序曲；韦伯的《自由射手》和《奥伯龙》序曲；门德尔松的《圣·保罗》和《伊利亚》序曲；瓦格纳的《汤豪瑟》和《名歌手》序曲等等），有时作为纯粹的音乐会作品（例如门德尔松的《赫布莱德》和《美丽的梅露西娜》；柏辽兹的《罗马狂欢节》，S.贝内特的《极乐园与美女》；勃拉姆斯的《学院节日》；瓦格纳的《浮士德序曲》；沙利

① 在第二十三章、第二十六章中将进一步谈到主题的这种改变。

文的《记忆》，麦肯奇的《英国》；埃尔加的《在南方》；柴科夫斯基的《1812 年》等等）。这一种序曲常叫“音乐会序曲”，它常用奏鸣曲式写作（呈示部不反复），常常在前面加上一个慢的引子。

歌剧或清唱剧序曲曲式的变化　当一首序曲用作一部歌剧或清唱剧的前奏时，其曲式有较多的变化。早期的大师如莫扎特、贝多芬和韦柏，几乎总是用奏鸣曲式，但即使在那时也常出现变化。例如韦伯在其《优丽安特》序曲中，开展部前引入一个加弱音器的弦乐的短小慢速段落，而在许多例子中作曲家实际上不将序曲写完，而让序曲不间断地进入歌剧的第一场或清唱剧的第一分曲。（参见莫扎特的《唐·璜》，门德尔松的《伊利亚》和瓦格纳的《名歌手》。）

此外，序曲的主题常常与歌剧中的某一场面相联系，① 并且，在能力较差的歌剧作曲家的作品中，序曲差不多就是将歌剧中的曲调串起来，加一点形式上的艺术处理。不过，这样做偶尔也是有效果的，甚至是出色的，如哈罗尔德的《赞巴》(Zampa) 就是这样。②

前奏曲或“Vorspiel”　现代作曲家常常更喜欢在他们的歌剧和清唱剧前安排一个较短小和较少展开的段落，称作“前奏曲”（德文“Vorspiel”），瓦格纳的《罗恩格林》等就是明显的例子。这种前奏曲可以为随后的作品提供一个背景气氛，或者首次呈示某些主题，这些主题将在后面听到，与特定的戏剧场面有联系，

---

① 这种情况的早期的例子可以在韦柏的一些歌剧序曲中找到，特别是《自由射手》和《奥伯龙》。

② 这种类型的序曲的一个极好的例子是瓦格纳的《名歌手》，其中每个细节都写得尽善尽美。

以至于与某些人物或观念相联系。在这样的作品中，瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲和《帕西发尔》前奏曲是最好的例子——其构思完美，尽管曲式自由，但在对称性和感情诚挚的意义上来说绝对令人满意，这无疑标志着它们是有独创性的，是杰出的艺术作品。

室　　内　　乐

室内乐的定义　　在简要论述室内乐之前，不妨谈一下室内乐的定义。“室内乐”现在指为两件或更多的独奏乐器的结合所写的作品，区别于交响曲、序曲、协奏曲等体裁，后一类体裁的各个声部都是重复的，即由一件以上的同类乐器演奏。例如，海顿或贝多芬的弦乐四重奏为第一和第二小提琴、中提琴和大提琴所作，总是由四个单一的演奏者来演奏。但是同样这些大师的交响曲的各个弦乐声部——尽管分组与室内乐类似——实际上又都是由数个演奏者演奏的。在大型管弦乐队中常常多达 14 或 16 把第一小提琴，几乎等量的第二小提琴，8 把中提琴，8 把或 10 把大提琴，以及可以构成整个乐队基础的若干把倍大提琴。①

室内乐也常指几个独唱声部结合的声乐曲，但我们这里用来指器乐曲。这种室内乐包括所有这类乐曲，如钢琴与小提琴，与大提琴等等重奏的奏鸣曲，为弦乐器和管乐器（用或不用钢琴）或弦乐器与管乐器的任何一种组合所写的三重奏，四重奏，五重奏，六重奏，七重奏，八重奏，九重奏——总之只要是一个声部只有一个演奏者。

① 除罕有情况外，乐队中的管乐器并非如此“加倍”。

室内乐的历史源起　如此结合单一乐器的观念事实上可以追溯到器乐艺术开始脱离声乐而独立存在的时代，即（大致地）大约 17 世纪初。那时富有的音乐爱好者常拥有“维沃尔柜”(Chests of viols),① 而那时英国的牧歌或其它声乐作品上常印着“适合声乐或维沃尔”的字样。无疑，这是后来重奏音乐的胚芽，他们所喜爱的组合——即使当提琴家族开始取代古老的维沃尔之时——相当长时期倾向于三重奏，采用两把小提琴与低音乐器结合的形式。为这种特定的乐器组合所写的作品，在柯莱利、维瓦尔蒂、塔尔蒂尼、普赛尔等的创作中有许多例子。

弦乐四重奏　直到海顿时代，中提琴才最终被认为有着与小提琴和大提琴同样重要的地位，并明确地确立了现代弦乐四重奏这种恒久的艺术体裁。从那时起几乎每个著名作曲家都以有价值的创作丰富了弦乐四重奏艺术的宝库。在这些作曲家中最突出的是海顿、莫扎特、贝多芬、舒柏特、门德尔松、舒曼和勃拉姆斯。但是也有一些好作品也出自一些影响较小的作曲家笔下，如勃开利尼（Luigi Boccherini 1740——1805）和后来的斯波尔(Ludwig Spohr)，后者的四重奏和其它作品虽然太多充斥个人特殊的和声上的做作，以至不能跻入一流之列，但在发展弦乐写作技巧的可能性方面他也有所建树。

由于本书不是一部音乐艺术史，这里至多能指点读者查阅休伯特·帕里爵士著的《音乐艺术》和《牛津音乐史》(特别是第四、五、六卷）这类有趣味的著作，在这些专著中读者将会获得

---

① “维沃尔柜”通常包括两把高音维沃尔，两把中音维沃尔和两把低音维沃尔。马塞（Mace 1613——1709）在其富有奇趣的著作《不朽的音乐珍品》中介绍这个数目是“一种最理想的乐器组合”。

有关四重奏与其“近亲”三重奏、五重奏等历史发展的许多重要介绍。[1]

四重奏等的曲式　至于这些作品的曲式，[2]在海顿时代就明确地确立为第十九章讲的奏鸣曲等采用的四乐章结构，并作为规范形式一直延续下来，其乐章的顺序实际上与奏鸣曲和交响曲一样。

---

① 对室内乐的这些论述是不完整的，没有提及斯美塔那、德沃夏克、柴科夫斯基、格里格、圣·桑、格拉祖诺夫、V.斯坦福、德彪西等许多作曲家创作的饶有兴味的室内乐作品。

② 应记住这些室内乐作品实际上是为特定的乐器组合而写的奏鸣曲。（参见147页）

第二十三章　协奏曲

协奏曲一词早期使用的模糊观念　在第二十二章开始曾说过，协奏曲（Concerto）这个词，起初与交响曲、序曲等名词一样地用来指某些器乐曲——换言之，协奏曲一般指用几件乐器一起演奏的作品。这个词这样被随意运用持续了整个17世纪和18世纪初，我们发现巴赫在各个时期称作协奏曲的，有仅为弦乐队而写的作品，有为弦乐队与一件或数件独奏乐器而写的作品，乃至有合唱作品。① 亨德尔的一些协奏曲是为两把小提琴与一把大提琴写的（标着"小协奏曲"），与用整个弦乐队的作品（"大协奏曲"）大相径庭，从而预示了较为现代的协奏曲观念。

现代的观念　不过这些作品的曲式是非常多样的，直到莫扎特时代协奏曲才确定地呈现出我们现在所熟悉的形式，即：为独奏乐器与乐队而写的作品（规模常常相当于奏鸣曲）。② 莫扎特与他的直接后继者所写的协奏曲大部分是三个乐章结构，绝大部分由一个奏鸣曲式的"快板"乐章（与原来奏鸣曲式有明显不同），一个慢板乐章和一个"终乐章"（常常是回旋曲）构成。

---

① 他的一些教会康塔塔的开始合唱标着"Concertos"。他的所谓F大调"意大利协奏曲"是为古钢琴写的一首作品，更像一首独奏的奏鸣曲。
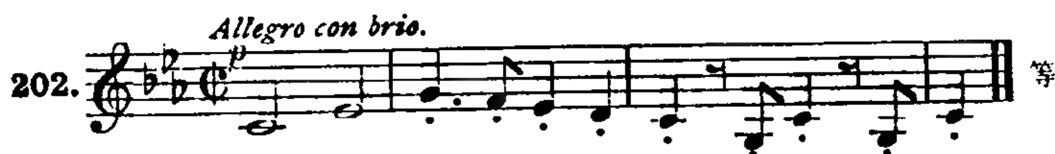
② 偶尔，协奏曲为一件以上独奏乐器与乐队而写。不用说巴赫与亨德尔的协奏曲了，莫扎特还为两架钢琴写过一部协奏曲，还为长笛和竖琴写过一部协奏曲，而贝多芬的三重协奏曲（作品56）是为钢琴、小提琴和大提琴写的。

协奏曲第一乐章的双重呈示部　刚刚提到的与奏鸣曲式的不同是指双重呈示部，通过下列图式将很好地了解这种结构：
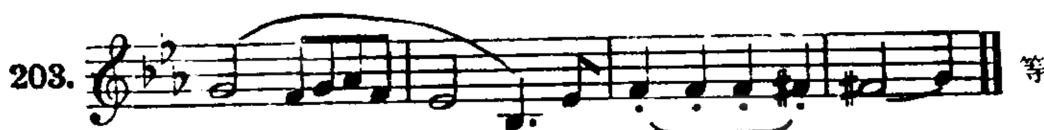
呈示部Ⅰ	呈示部Ⅱ
（乐队单独演奏）	（独奏乐器与乐队伴奏）
第一主题　主调（常常不完整） 第二主题　也经常用主调(结尾常用比较有力的完全终止)接着是——	第一主题　主调（有时减速） 第二主题　属调（或关系大调）——两个主题呈示时通常都带有为独奏者写的大量华丽的装饰。

开展部和再现部常常以较重要的乐队“全奏”（tuttis）① 开始，独奏乐器尔后再加入进来，乐章有时由乐队单独结束，有时由乐队与独奏者一起结束。

贝多芬《c 小调钢琴协奏曲》第一乐章分析　贝多芬《c 小调钢琴协奏曲》（作品 37）第一乐章完全建筑在这种结构上。它以乐队“全奏”开始，其中第一主题：
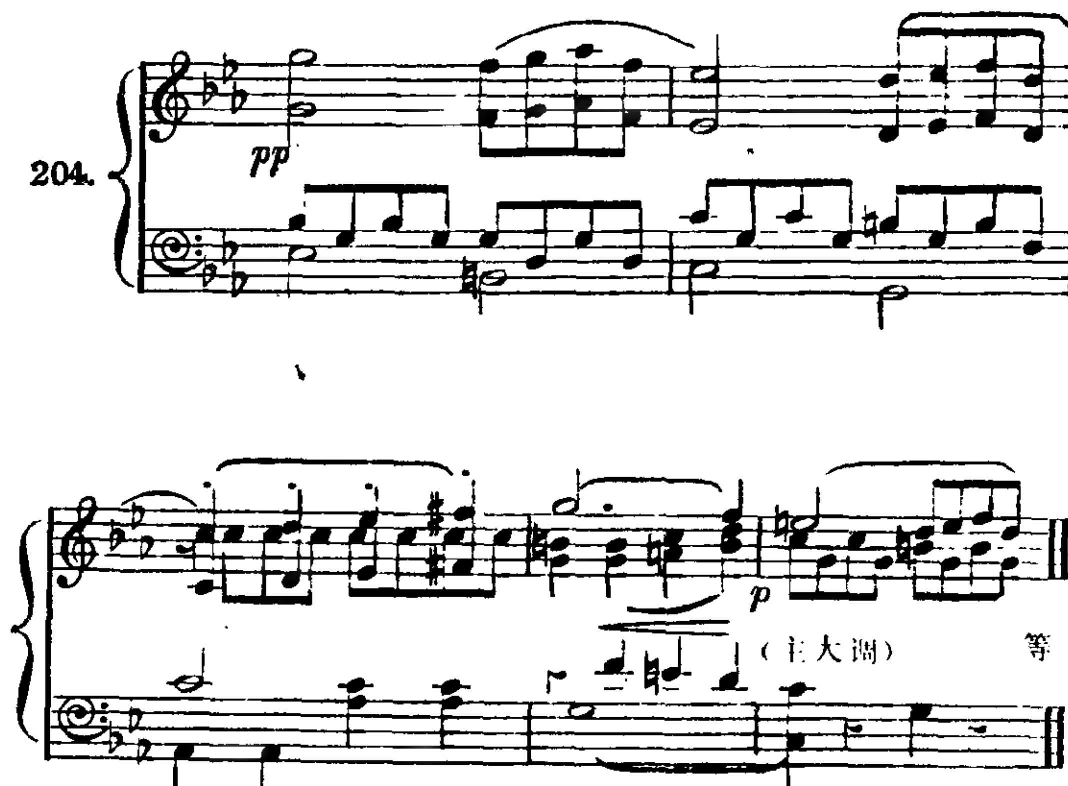


由弦乐演奏。在以第一主题为素材的较活跃的过渡段之后，出现了第二主题：

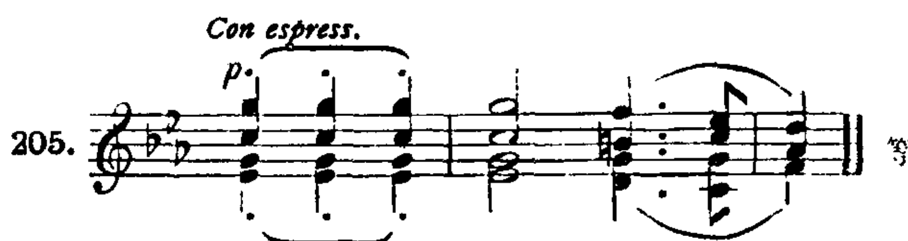


① “Tutti”（字面意思是全部）表示乐队单独演奏一个相当长的段落。

第二主题在传统的关系大调上。但是，没有长时间保持在这个调性上，而是非常巧妙地又转到主调，如下：



在第二主题的第二部分恢复了主小调：



乐队以一个显著的 c 小调完全终止结束了第一呈示部。然后钢琴进入，首先独奏，如下：

206.

等

然后与乐队一起奏出加工过的第一主题和过渡段（有些变化），第二主题照样在关系大调上如期出现，但这次第二主题保持在这个调性上，并持续得很长，第二呈示部结束于对第一主题的暗示（在单簧管与圆号上），以钢琴的颤音伴奏：

207.

单簧管

圆号

钢琴

等

在独奏声部一个辉煌的下行音阶段落之后，导向第二次“全奏”，预示了开展部的来临。这次“全奏”从^{b}E 大调开始，不久在一个 g 小调的半终止上，独奏再次进入，并与乐队一起用有趣味的方法发展第一主题，一个迷人之处是在开展部的开始，在钢琴与大提琴分开演奏第一主题，以小提琴与中提琴在它们之间用反复的和弦伴奏：

208.
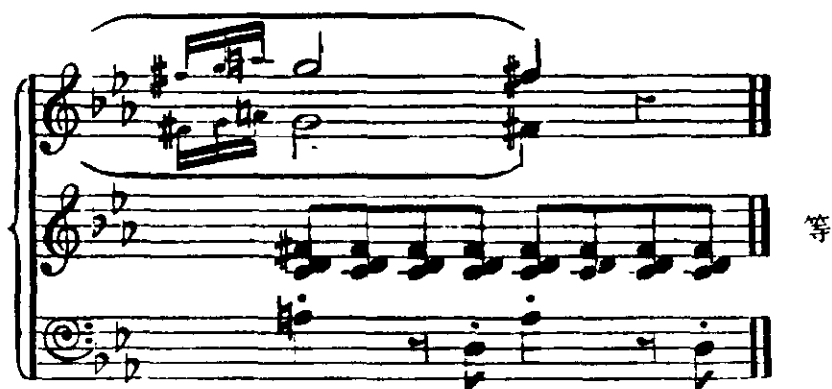
钢琴

p
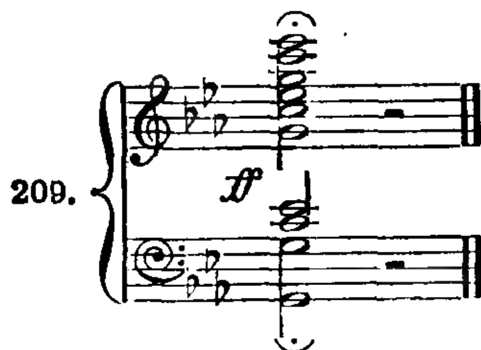
小提琴
中提琴

p
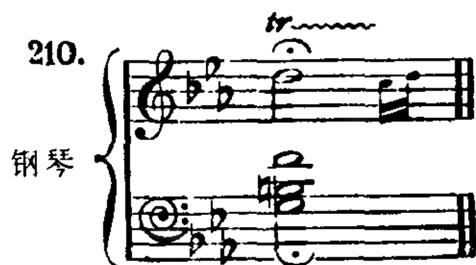
大提琴
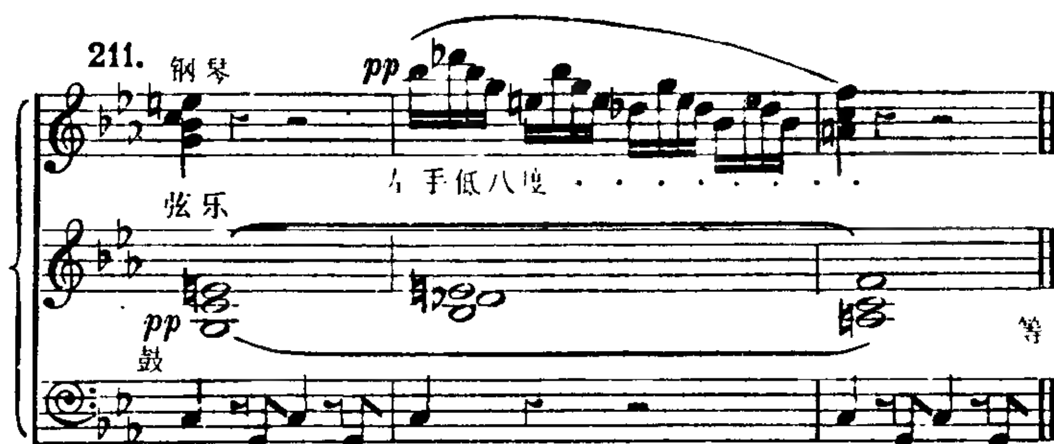


再现部也是由乐队单独开始，以“*ff*”力度进入的第一主题大大缩短，很快让位于第二主题（第二主题这次用主调，C大调），第二主题完整地再现，在它结束时乐队引入一个建立在第一主题上的短小段落，导向主四六和弦上的延长音：



按那个时代的习惯，这样来引入一段独奏者的**华彩段**。整个华彩段乐队不演奏，华彩段的结束由属七和弦上的颤音来表明，如下例：



然后乐队再次进入，与钢琴一起接下去演奏该乐章的曲尾，以下列亲切的形式开始：



音乐在力度上渐强直至结束。

华彩段　华彩段（上面提到）主要是一种显示独奏者技巧的扩展段落，引向协奏曲乐章的结束。这个段落总是完全留给独奏者，要求独奏者事先准备一段适合插入这里的音乐，或当场即兴演奏一段。在华彩段中不仅要求表现演奏者的技巧，而且要显示其更有趣地处理作曲家乐思的创造能力。① 在华彩段结束时，乐队再次进入，与独奏者一起或单独由乐队结束这个乐章。

贝多芬在其《^{b}E 大调钢琴协奏曲》（作品 73）中写下自己创作的华彩段，并在总谱上写上“Non si fa una Cadenza，ma S′attacca subito il seguente.”② 舒曼在其《a 小调钢琴协奏曲》中为第一乐章写了一个美妙的华彩段，门德尔松在其小提琴协奏曲中也如此（华彩段在再现部之前，而不是之后），并巧妙地在华

---

① 为莫扎特和贝多芬的钢琴协奏曲写过华彩段的有莫舍里斯、李斯特、冯·彪罗、克拉拉·舒曼和雷因奈克等。

② “不要加华彩段。不间断地接下去”。

彩段中引入第一主题的再现。

华彩段现在常常省略　现在，华彩段不再被认为是协奏曲结构上必不可少的特征，而常常被省略。门德尔松的g小调和d小调钢琴协奏曲，勃拉姆斯的d小调和♭B大调钢琴协奏曲，以及其它一些作品都省略了华彩段。

第一乐章的压缩　但是，门德尔松对莫扎特式的协奏曲形式①作了更为重要的改变，他删除了有些冗长之味的“第一次乐队全奏”，让独奏者开始就加入演奏或在乐队开始后很快加入演奏。②通过这种方法废除了双重呈示部，结果使整个结构愈益简明，并获得某种程度的动力，这种动力常常有着明显的作用——特别是当想到在较现代的协奏曲中，主题首次进入时经常显得比早期此类作品呈示更充分、篇幅更加长，这种动力的作用就更显著了。门德尔松的革新被后来的作曲家所仿效，极少例外，开始的“全奏”已很罕见，即使有“全奏”，其篇幅也不会很长。③

协奏曲其余的乐章　至于协奏曲其余的乐章，可以说大部分是与奏鸣的慢乐章与终乐章相一致的。即使莫扎特，在这些乐章中曲式也较为自由；开头的乐队“全奏”不再被认为是必不可少的；常常独奏乐器开始后乐队进入，独奏乐器与乐队以应答式或“谈话式”特点的段落中不断交织。奇怪的是四乐章的结构已不再受欢迎，“谐谑曲”极少出现在协奏曲结构中。④

---

① 胡梅尔（Hummel 1778-1837）的钢琴协奏曲仿效莫扎特的形式。

② 贝多芬的G大调与♭E大调钢琴协奏曲开头带有独奏者的片断，但非常简短，立刻由乐队接下去演奏完整的第一呈示部。

③ 现代作品运用旧形式的一个明显的例子是勃拉姆斯d小调协奏曲的第一乐章，上文已提到。其中在独奏者进入之前有一个乐队演奏的完整的第一呈示部。

④ 普劳特教授在《格罗夫辞典》中提到李托尔夫（Litolff）的一部《协奏交响曲》，用了四个乐章；勃拉姆斯的《♭B大调第二钢琴协奏曲》也是四个乐章。圣·桑的《g小调钢琴协奏曲》中出现一个真正的“谐谑曲”乐章，但整部作品结构自由，尽管加进了谐谑曲乐章，也仅有三个乐章，，即 Andante sostenuto，谐谑曲乐章和终乐章。

华彩段偶尔也用于这些后面的乐章中，如贝多芬的小提琴协奏曲，但是这些乐章中的华彩段通常比第一乐章中的华彩段要短，或常常根本不出现华彩段。①

肖邦的协奏曲　肖邦的钢琴协奏曲主要是遵循莫扎特的古老的形式，把协奏曲看作是为独奏乐器与乐队的结合而写的作品，由于肖邦实际上对乐队一无所知，所以他的协奏曲是不完全成功的。因此，他的协奏曲不用乐队而独奏，或乐队部分由第二钢琴演奏，听起来效果更好。

不完全的协奏曲形式的作品　为一件独奏乐器(或几件独奏乐器)与乐队所写的、形式不完整的协奏曲可以在许多作曲家的作品中发现,其中如韦柏、门德尔松、舒曼,还有更现代化的作曲家。韦柏,写了钢琴与乐队的“小协奏曲”,他如果不是第一个的话,也是最早不用古典曲式写出重要的协奏曲的作曲家之一。

韦伯与斯波尔　韦伯小协奏曲的各个段落是：(1) Larghetto ma non troppo；(2) Allegro passionato；(3) Adagio，导向 Tempo di Marcia；(4) Più mosso，导向 Assai presto，虽然有两处用完全终止分开，但实际上整个作品是连续的，并被指定不间断地演奏，构成一部极有效果和富于诗意的作品。斯波尔的《a 小调小提琴协奏曲》(“戏剧性的”) 在结构观念上没什么不同。它以 Allegro 开始，其中乐队“全奏”由独奏小提琴宣叙性的段落来点缀。这个 Allegro，有点像奏鸣曲式的呈示部，结束在关系大调上，随后立即接上 F 大调的 Adagio，用插部曲式，由另一个独奏小提琴的宣叙性段落连接到“终乐段”。门德尔松的 $^{\flat}$E 大调和 b 小调两首回旋曲，他的“小夜曲与诙谐的快板”，以及舒曼的《G 大调小协奏曲》，这类作品的艺术形式的
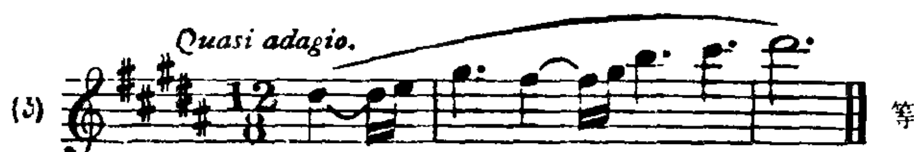
---

① 贝多芬在其G大调钢琴协奏曲的终乐章中标记着“La Cadenza sia corta”，即“华彩段应短小”。
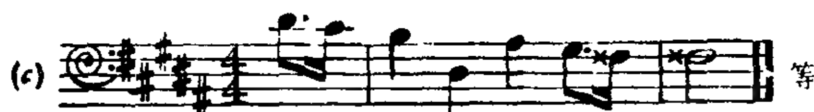
产生都得益于韦柏的率先作用，近年来协奏曲发展史上已显示出作曲家们显著地期望对曲式进行新的试验——确实，这种新的试验不总是完全成功的。
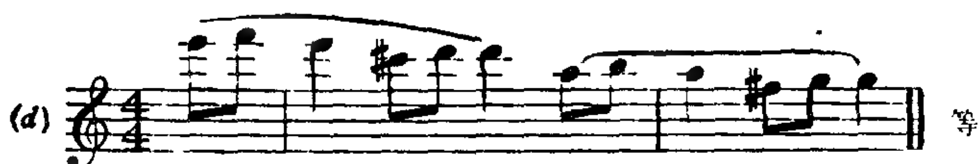
李斯特的协奏曲 在这些作曲家中，李斯特占有十分突出的地位。已故的E.丹路瑟（E.Dannreuther）先生在《牛津音乐史》第六卷中说："受到……瓦格纳 生导动机'手法的启示，如同《汤豪瑟》与《罗恩格林》中所用的主导动机那样，李斯特通过以下几种方法力求加强音乐的统一性，（1）使一个单一的主题既适合于快速又适合于慢速，（2）使整部作品持续不断地进行，（3）在最后的结尾中将主要主题与其各个变体和所有附加的旋律连在一起。"例如，在他的$^{\flat}$E 大调钢琴协奏曲中，第一乐段的主要主题：



和慢乐段中突出的三个主题：







在“终乐段”中被广泛运用，并作了相当精巧的处理，下列主题（b）和（d）的“变形”将说明这一点：

213. *Allegro marziale animato.*

(*b*)

等

Allegro animato. 8va

Piano.

(*d*)

钢琴

Ped.

Orchestra.

乐队

8va

等

整个作品以一个 Presto 段落结束，建立在主题（a）上，如下：

presto

(a) ff

钢琴

col 8vi

f

乐队

总的来说，李斯特的协奏曲尽管精巧，但简直不能把它们看作是令人满意的艺术形式。他对于较有连续性地发展他的乐思无能为力，这已成为展开真正美妙的构思的明显障碍。这些协奏曲的感染力，在于钢琴与管弦乐两方面惊人成熟和富有创造性的技巧，而不在于结构上的条理清晰和连贯紧凑。

协奏曲创作的最近倾向　　在本书这样有限的篇幅中，要详细地论述创作协奏曲的现代作曲家不断作出的各种试验是不可能的。但必须谈一下近来的两个明显倾向。（1）按照门德尔松首先系统地运用的方式，压缩第一乐章的旧的结构，（2）将各个乐章连接在一起，构成一个连续不断的整体，各乐章本身常较短小，并较少充分发展。M.布鲁赫的《g 小调小提琴协奏曲》是多少带有上述两种倾向的一部完全成功的很美好的协奏曲。

另一部著名的现代协奏曲已在 233 页提到，即圣·桑的《g 小调钢琴协奏曲》，曲式独特但极有趣味，而柴科夫斯基的《 b 小调钢琴协奏曲》由于主题旋律的性质和独奏声部的演奏效果理所当然地享得盛名。

其它有趣味的现代协奏曲还有希勒（Hiller)、鲁宾斯坦和格里格的钢琴协奏曲；德沃夏克的小提琴协奏曲（作品 53）和柴科夫斯基的小提琴协奏曲（作品 35)；这方面还必须提到 A.C.麦肯奇（A.C.Mackenzie）爵士杰出的《♯c 小调小提琴协奏曲》和他为小提琴写的《风笛曲》与《苏格兰歌谣曲》，所有这些都是按照协奏曲的最好传统写的，同时实现了结构上的合理的变化，趋向于对协奏曲形式更现代化的处理方法。

第二十四章

舞曲：组曲、帕蒂塔等

早期的舞曲曲式　在器乐艺术的早期，即16世纪末17世纪初，作曲家们模糊地寻求着一种可以说是具有器乐特性的创作方式，他们终于成功地在当时流行的舞曲中找到了。在英国，孔雀舞曲、嘎雅舞曲、阿尔美舞曲①和布朗舞曲等，可以在《伊利莎白皇后古钢琴曲集》、《奈维尔夫人曲集》、《本杰明·柯辛古钢琴曲集》等这类选集中大量地找到，并有迹象表明，作曲家们早就开始在各曲集中将各首舞曲对比排列，从而为17、18世纪十分流行的“组曲”奠定了基础。

组曲（Suite）　组曲中所组合的舞曲看来是通过逐步筛选确定的，是许多次试验的结果。但是到了巴赫、亨德尔时代，这已成了不约而同的做法。
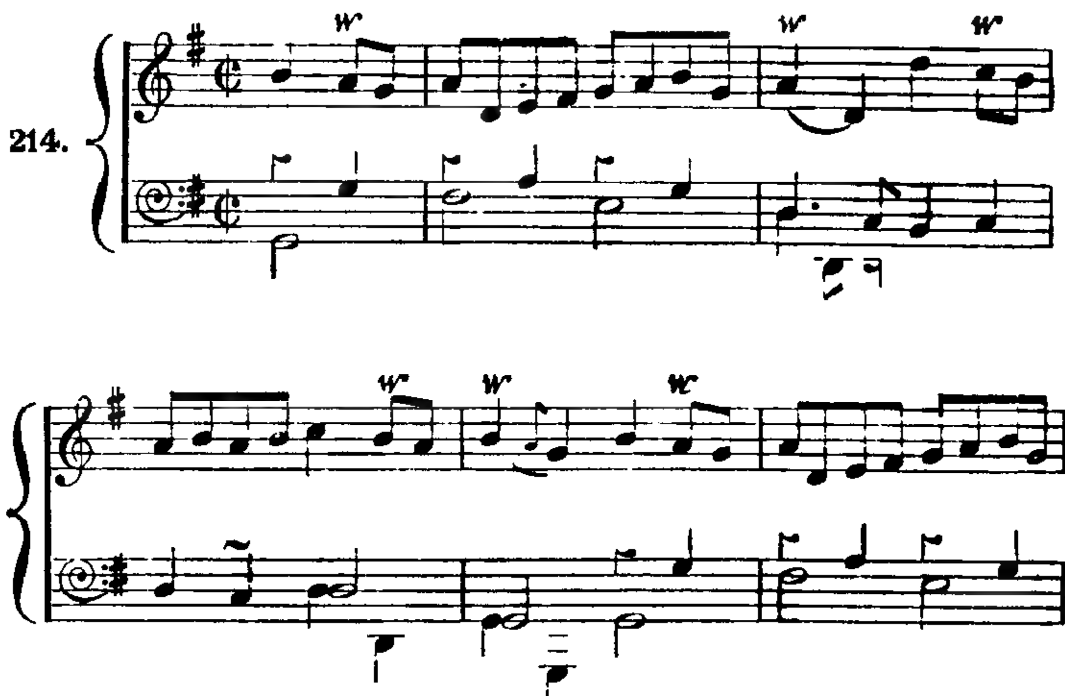
组曲的基本舞曲　即一部正规的组曲，应包含一首阿勒曼德舞曲，一首库朗特舞曲，一首萨拉班德舞曲，一首吉格舞曲为基础。常常在这些舞曲前加一首变奏曲，我们也经常发现其它舞曲出现在组曲中，如加沃特舞曲，小步舞曲，巴斯比叶舞曲等，这些舞曲位于萨拉班德舞曲与吉格舞曲之间。

① 或“阿勒曼德”舞曲。（参见308页）

库普兰的“序列”　F.库普兰（1668—1733）的“序列”（Ordres）实际上是为拨弦古钢琴写的组曲，但其中很少遵循惯常的舞曲顺序。第一首很少由阿勒曼德舞曲开始，然后是两首库朗特舞曲，一首萨拉班德舞曲，有时有一首吉格舞曲，接着是若干首带有想象的名称的小曲——常常用古回旋曲式。但这些小曲明显地丢弃了舞曲曲式，而几乎全是些带有标题的短小乐章，如《蝴蝶》、《温柔的头巾》、《酒神之爱》等等。

组曲中各乐章的曲式　组曲中的各首舞曲大部分是二部曲式，这种曲式在17世纪末、18世纪初十分流行。在这种曲式中，音乐分成完全相同的两个部分，各有终止形。第一部分在主调上开始，通常结束在属调或关系大调，第二部分从这个调回到主调。① 下面这首小加沃特舞曲是典型的这种曲式结构：

库普兰：加沃特舞曲“波旁”，选自《第一组曲》



① 但《第二组曲》中的一首“巴斯比叶”舞曲是确凿无疑的三部曲式的例子。

组曲由巴赫、亨德尔完善 在亨德尔与巴赫时期，组曲达到了它的高峰，可以说代表了复调思维学派的顶点。亨德尔与巴赫是这个学派的主要代表。他们从意大利前辈那儿学到了许多东西，此外，库普兰对巴赫的影响也不容忽视；但较特别的是，巴赫的组曲和帕蒂塔中有丰富多彩的表情，要在早期作曲家的作品中寻找这些表情是徒劳的。就选用的乐曲而论，这些组曲在选用舞曲的问题上也呈现出有趣的特点。

亨德尔的组曲 例如，亨德尔最初的八首组曲都以某种性质的前奏曲开始——其中第四组曲用了赋格曲——并且后面的乐章改变很大。上述四种基本的舞曲，即阿勒曼德舞曲、库朗特舞曲、萨拉班德舞曲和吉格舞曲，只在第四组曲中一起出现，其它组曲中只包含其中的两首，而第二组曲中根本没有出现这些舞曲。这首组曲是由这样几个乐章组成的：（1）Adagio，（2）Allegro，（3）Adagio，（4）赋格曲。但是第九到第十六组曲又正规的多，四首基本的舞曲几乎无例外地出现，有时增加一首小步舞曲或加沃特舞曲，但一律不用前奏曲。

巴赫的组曲 巴赫的《法国组曲》也省略了前奏曲，总是以阿勒曼德舞曲开始，接着是库朗特舞曲和萨拉班德舞曲，此后有时用小步舞曲，有时用布列舞曲或加沃特舞曲，组曲常用吉格舞曲结尾。①

《英国组曲》中A大调、a小调、g小调三部组曲都是以一首扩展的前奏曲开始的,并包含了通常的四种舞曲,并在第一、二组曲中加进两首布列舞曲,在第三组曲中加入两首加沃特舞曲。
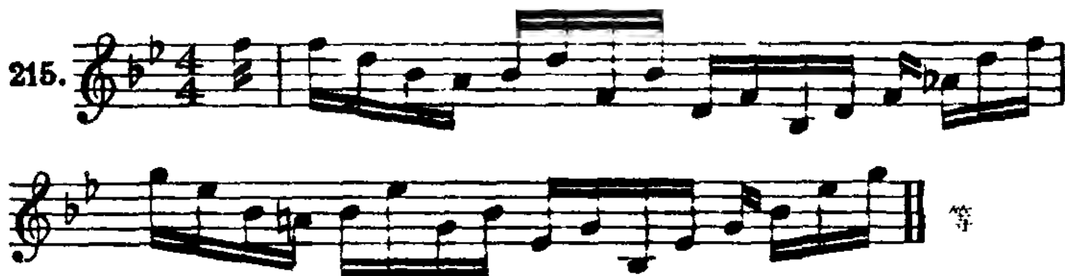
① 这些《法国组曲》中的其它乐章是“咏叹调”（第二、四组曲）、第三组曲中的“英国舞曲”、第五组曲中的“风笛舞曲”和第六组曲中的“波兰舞曲”。

巴赫的帕蒂塔　巴赫的“帕蒂塔”（Partita）——实际上是用了另一种名称的组曲——包含了通常的四种舞曲,即阿勒曼德舞曲、库朗特舞曲、萨拉班德舞曲和吉格舞曲。c小调第二帕蒂塔是例外,其中没有吉格舞曲。这些帕蒂塔的开头乐章巴赫写成各种各样,第一组曲是前奏曲,第二组曲是交响曲,第三组曲是幻想曲,第四组曲是序曲,第五组曲是前奏曲,第六组曲是托卡塔。①

各种舞曲的特点　在简述了组曲和主要特征后，现在让我们简要地论述一下各种舞曲的特征。组曲的各个乐章都在同一调性上，而且几乎无例外地都是二部曲式，除非另由标题指明，如巴赫c小调帕蒂塔中的回旋曲，及库普兰组曲中的几首回旋曲。

阿勒曼德舞曲（Allemande，又称 Almain，Alemain，Almane，Allemaigne，Allemand）——根据某些权威论证，阿勒曼德舞曲是组曲中除前奏曲外唯一不来自舞蹈的乐章。如其名称所示，它源于德国，特点是中等速度的$\frac{4}{4}$拍，较快的音符（一般是16分音符）很规则地持续流动。常常以小节前的一个非重音的短时值音符开始，如：

巴　赫：《♭B大调帕蒂塔》中的阿勒曼德舞曲
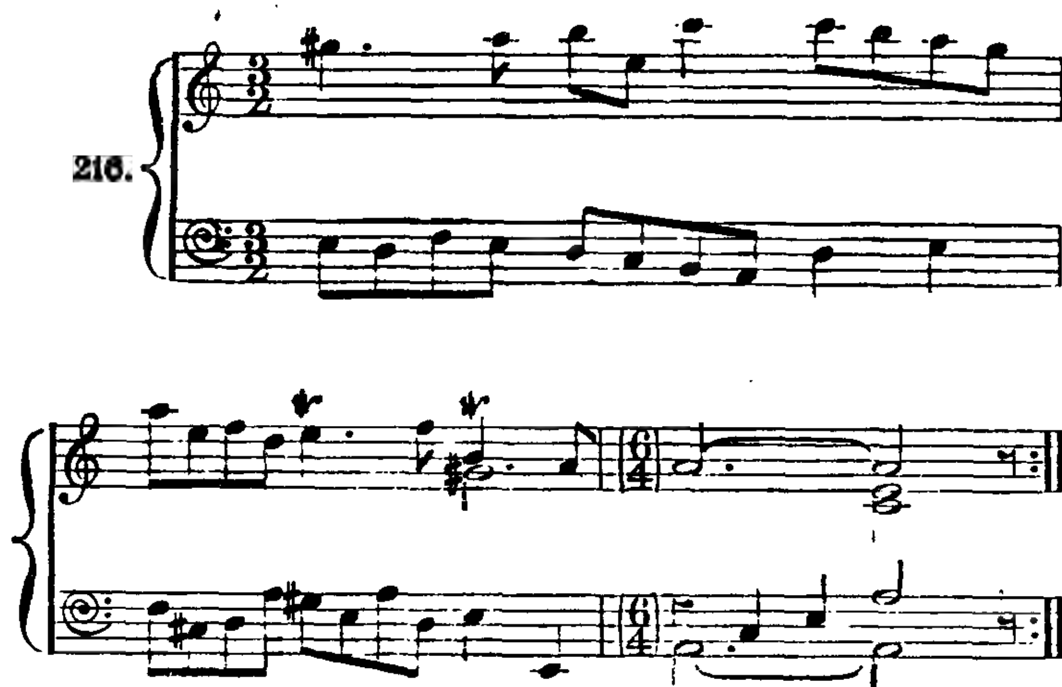


库朗特舞曲（Courante，又称 Corrente，Corantő）——这

① 这些帕蒂塔中的其它乐章是：第一组曲中有两首小步舞曲；第二组曲中的一首回旋曲和一首随想曲；第三组曲中的一首戏谑曲（Burlesca）和一首谐谑曲Scherzo)；第四组曲中的一首咏叹调和一首小步舞曲；第五组曲中的一首小步舞曲和一首巴斯比叶舞曲；第六组曲中的一首咏叹调和一首加沃特舞曲。
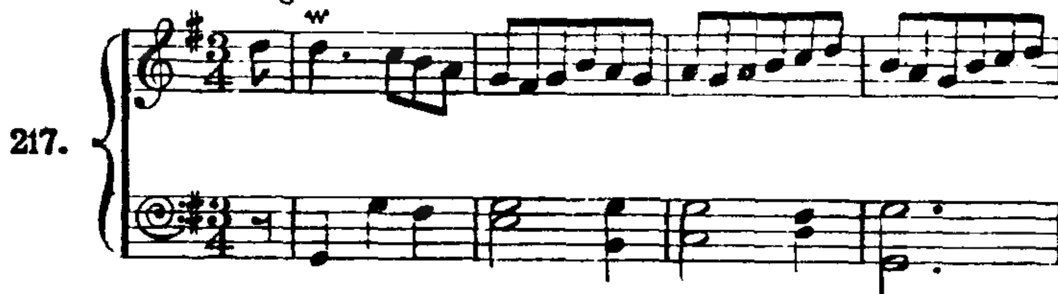
种舞曲有两种完全不同的类型，一种源于法国，一种源于意大利。法国库朗特舞曲是快速的$\frac{3}{2}$拍，并很有特点地用$\frac{6}{4}$拍来穿插，特别是用在终止处，但也常出现在作品中间。这种库朗特的另一个特点是常用附点音符。下例说明了这些特点：
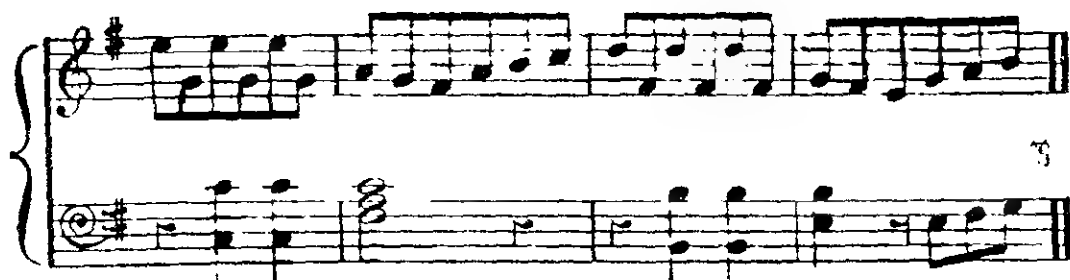
巴　赫：《英国组曲》中的 a 小调库朗特舞曲



意大利库朗特（Corrente）有完全不同的特点。它是$\frac{3}{4}$拍或$\frac{3}{8}$拍的，几乎完全由流动的段落构成，更加与这种舞曲的名称相一致（意大利文 Correre 意为“奔跑”）。法国库朗特的那种交叉重音在意大利库朗特中完全没有，如：
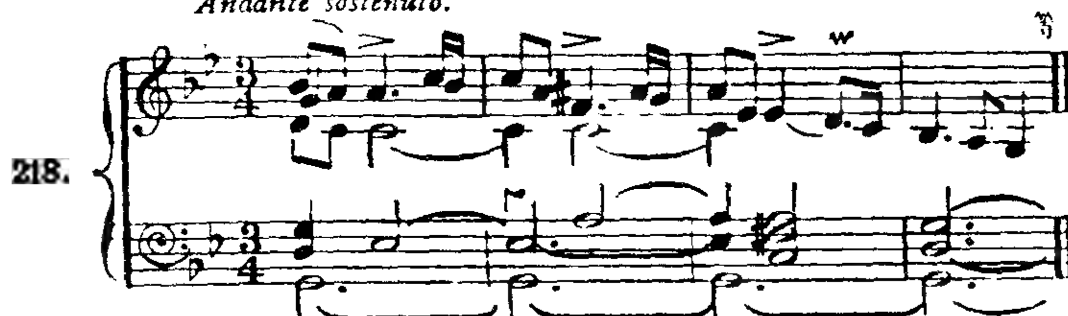
Allegro.　　亨德尔：《G大调组曲》中的库朗特舞曲





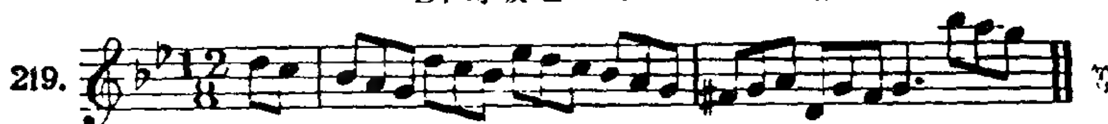
萨拉班德（Sarabande，又称 Saraband，Sarabanda）——这种舞曲可能源自西班牙或摩尔民族，慢速，$\frac{3}{2}$拍或$\frac{3}{4}$拍，一个显著特点是重音常在第二拍。它的性格通常是高贵的。在许多例子中，它的织体比组曲中其它大部分乐章显得更为和声化，如：

巴　赫：《英国组曲》中的 g 小调萨拉班德舞曲



吉格舞曲（Gigue，又称 Giga，Jig）——这种作为组曲终乐章的舞曲是轻快的，常用复二拍子或复四拍子，各拍照例不断地分成三连音，以此为特点（但也并非一成不变），如：
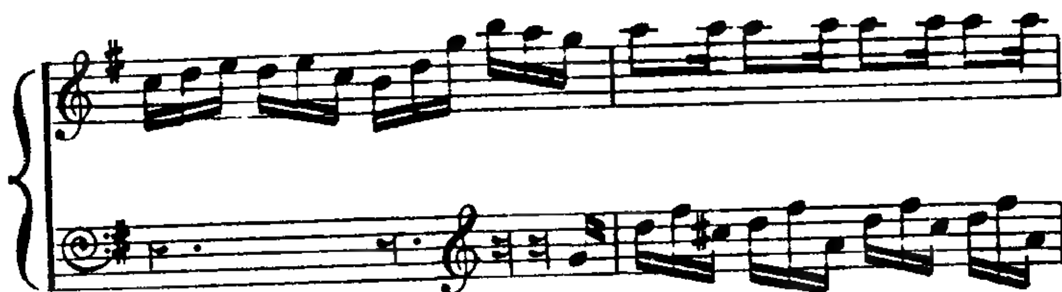
D. 奇坡里（1685　？）：g 小调吉格舞曲
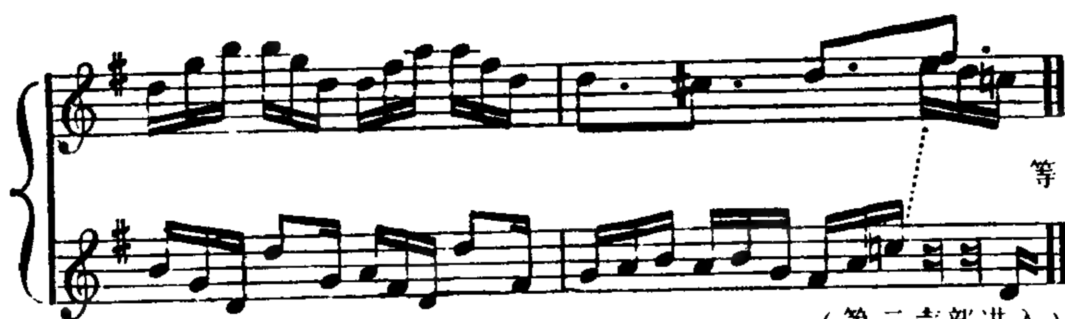


用赋格手法处理主要乐思的吉格舞曲并非少见，如：

巴　赫：《法国组曲》中的G大调吉格舞曲







（第三声部进入）

这种吉格舞曲的下半部分，多半以一个倒影进行并有新乐意的赋格段开始，如：



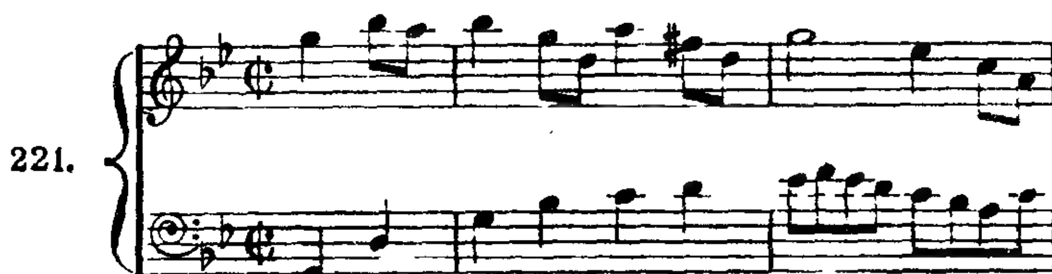
（第二个声部进入）
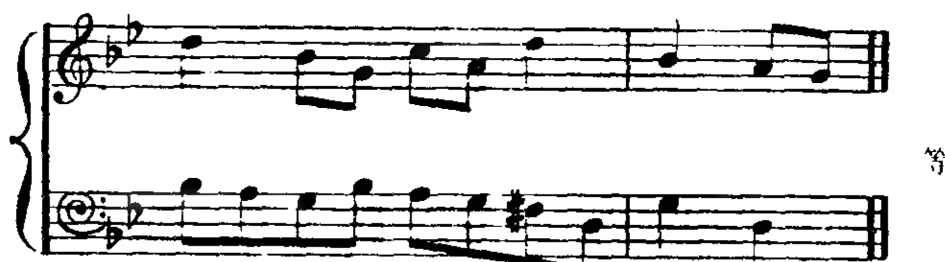


加沃特舞曲（Gavotte，又称 Gavot，Gavote，Gavotta）——这是一种法国舞曲，$\frac{2}{2}$拍，适中的快速，经常从后半小节开始，如：

巴　赫：《英国组曲》中的 g 小调加沃特舞曲

221.
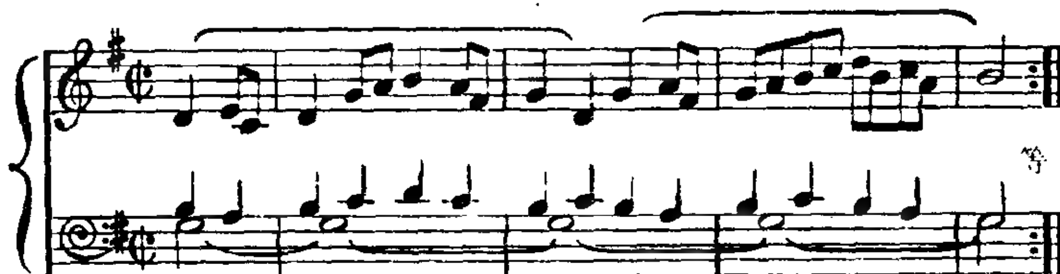




（也可参见228页库普兰的曲例）

一首加沃特舞曲后常接着以一个持续低音写成的第二曲，称作“缪塞特”舞曲。①
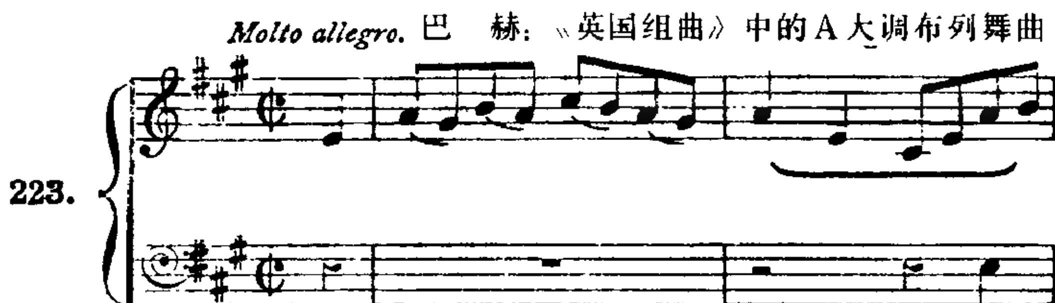
222.　　巴　赫：《英国组曲》中的 g 小调缪赛特舞曲
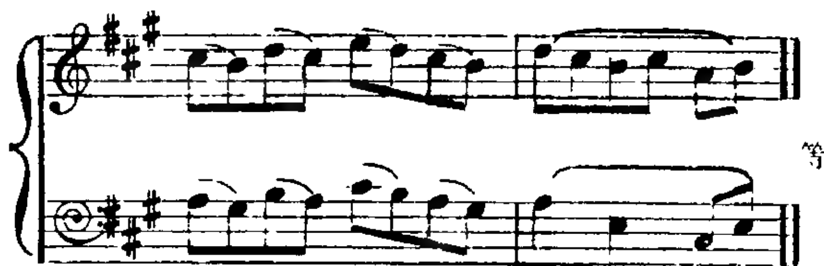


① 得名于“缪塞特”（Musette），缪塞特是一种小风笛，即牧笛，它有一根低音管，不论奏什么曲调都用这根低音管伴奏。

第一首加沃特舞曲要在第二曲后再现，这样就形成了类似于小步舞曲和三声中部的结构。

布列舞曲(Bourrée)——法国舞曲,与加沃特舞曲类似,不同的是它在小节的最后一个四分音符上开始,而不是在第三个四分音符上开始。① 它的整个风格也许可以说比加沃特舞曲略为活跃：
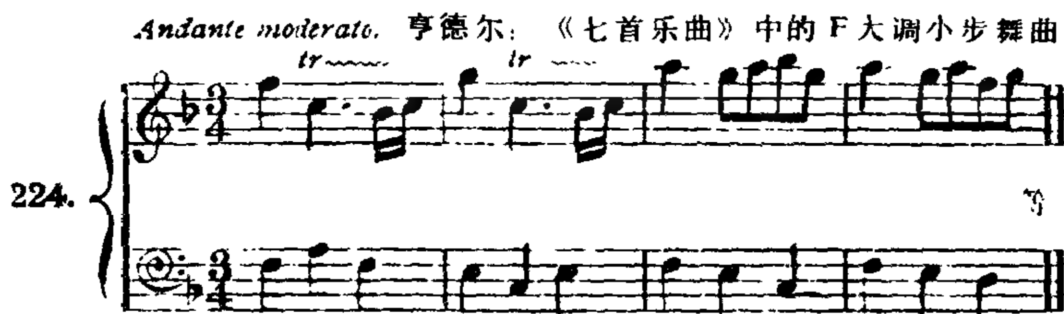




一首布列舞曲后面如同加沃特舞曲那样，常接着另一首布列舞曲。

小步舞曲（Minuet，又称 Menuet，Menuetto）已在本书前面详细谈过，现在只需提一下，它原是一种三拍子的慢速、庄严的舞曲，在第一拍开始，如：

① 少数布列舞曲被误称为加沃特舞曲，如巴赫《b小调小提琴奏鸣曲》中的b小调加沃特舞曲，开始是这样的：





海顿将小步舞曲引入交响曲后，由于加快了速度，完全改变了小步舞曲的性质，这在第六章（46页）已谈到。

这种小步舞曲几乎总是在第三拍开始，可参见例97和99。

这一点要记住，即一首小步舞曲后几乎总是接着另一首小步舞曲，称作三声中部，然后第一首小步舞曲再现。

现代组曲由一组较短小的曲子构成，不一定是舞曲曲式，常给予能引起丰富想象的曲名，有时具有明确的“标题”。（作为典型的现代组曲的例子，可参见格里格的《培尔·金特》，柴科夫斯基的《胡桃夹子》等。

现代舞曲曲式

圆舞曲（Valse，又称Waltz，Walzer，Valsa）是十分熟悉的舞曲，简直无需赘述。过去的圆舞曲比现代的圆舞曲慢一些，它几乎总是$\frac{3}{4}$拍，但按实际演奏速度听起来其两小节好像是一个$\frac{6}{4}$拍小节。（参见例61）

现代的“沙龙圆舞曲”不是为跳舞而作的，最美妙的例子是肖邦创作的这类圆舞曲。
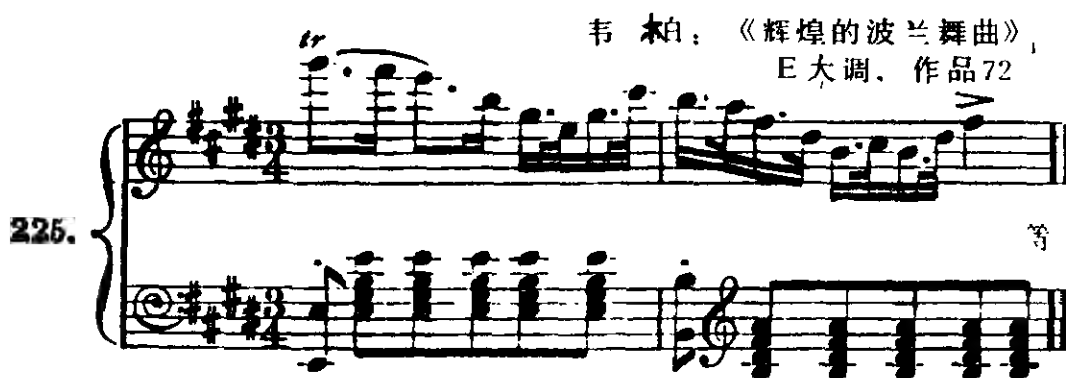
那些为跳舞而写的圆舞曲，如约翰·斯特劳斯、龚格尔（Gung'l）、瓦尔特福尔（Waldteufel）等人数以百计的圆舞曲，

大多数包含 4 至 5 段，开头有个慢板的引子，最后有个曲尾，曲尾回顾前面各组圆舞曲的主要主题。

玛祖卡（Mazurka，又称 Mazurk，Mazourk，Mazurek）是源自波兰的舞曲，一般是快速的$\frac{3}{4}$拍，在通常的弱拍上出现重音。（参见肖邦的玛祖卡，29 页）

波兰舞曲（Polonaise 或 Polacca）也源自波兰，也是 3 拍子，但速度明显较慢、较开阔。这种舞曲虽然早在巴赫时代就可以找到，巴赫的《E 大调法国组曲》中就包含一首有趣的波兰舞曲，但是现代波兰舞曲实际上始自韦伯，他的《 E 大调波兰舞曲》与《^{b}E 大调波兰舞曲》是著名的例子。更近代的作曲家中写波兰舞曲最著名的是肖邦。波兰舞曲有一个明显区别于其它舞曲的特点，这就是它的各个乐句的终止和弦总是落在弱拍（第三拍）上，例 39 显示了这一特点。①

下例将说明波兰舞曲独特的节奏重音：



包列罗舞曲（Bolero），源自西班牙，$\frac{3}{4}$拍，类似于波兰舞曲，但没有波兰舞曲那种独特的节奏重音，通常用下列音型伴奏：
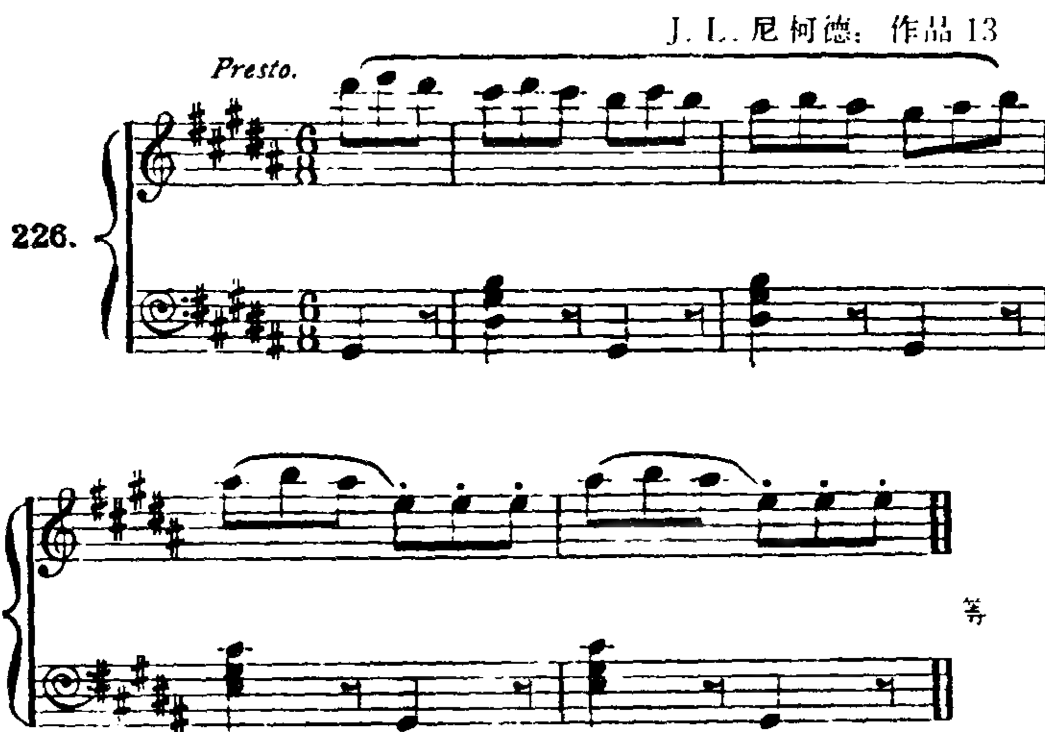
---

① 这样就形成了乐句的“阴性终止”。



这种伴奏音型常常在旋律之前开始。

塔兰泰拉舞曲（Tarantella，又称 Tarantelle）是一种非常快速的那波里舞曲，$\frac{6}{8}$拍，如：



与塔兰泰拉舞曲类似的萨尔塔列罗舞曲（Saltarello），284 页论述门德尔松《意大利交响曲》时已提及。

大部分现代舞曲都用“插部曲式”（以通常的小步舞和三声中部曲式类型为基础），在中间部分引入一个作为对比的新主题，然后主要乐思再现。时常见到许多细小的、完全属于次要性质的变化手法，但曲式的主要原则都是我们在第九章和第十一章中相当充分地论述过的。

进行曲（March）有几种形式，如普通的队列进行曲，快速

进行曲，葬礼进行曲等。这些进行曲当然速度不同，节拍也不同，有些是$\frac{2}{4}$拍，有些是$\frac{4}{4}$拍，有些是$\frac{6}{8}$拍，等等，但它们的曲式几乎总是相同的，即：第九章论述的三部曲式。在三声中部的位置常应用另一个主题。（例如，贝多芬钢琴奏鸣曲作品 26 中的“葬礼进行曲”，肖邦《$^{\flat}$b 小调钢琴奏鸣曲》中的进行曲，门德尔松《阿塔利雅》中的“僧侣战争进行曲”，同一作曲家《仲夏夜之梦》配乐中带有两个三声中部的“婚礼进行曲”等等。）

自 由 曲 式
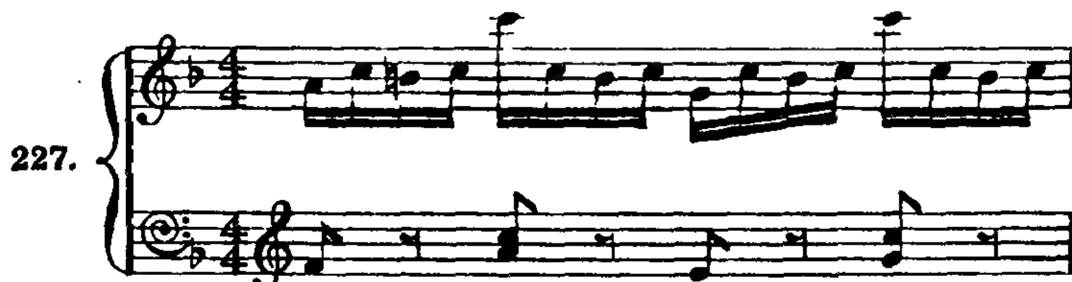
可以归纳在这个标题下的是所有这类作品，如练习曲、前奏曲、托卡塔、夜曲、随想曲、间奏曲、幻想曲、叙事曲、即兴曲、小品、狂想曲等，这类作品的曲式在不同的作曲家笔下常不一样。其中，有许多用“插部曲式”作为结构轮廓。不过，关于练习曲、前奏曲和幻想曲必须谈几句，这些乐曲的形式可以看出某种十分显著的特征。
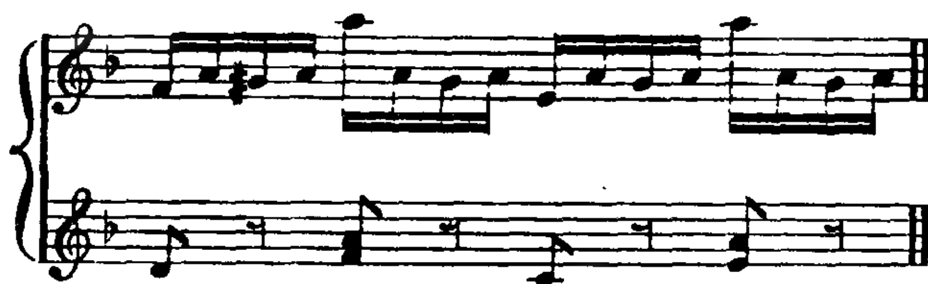
练习曲（Etude 或 Study）——主要是作为克服某些演奏技巧上的困难的练习，但在较好的作曲家笔下，练习曲已成为一种真正的艺术形式，从中显示出真正的音乐趣味和美感，这种特点见于克拉迈（Cramer）、克莱门蒂（Clementi）、莫舍利斯（Moscheles）、肖邦、赫勒（Heller）、李斯特、斯汤达—伯奈特（Sterndale—Bennett）、亨塞尔特（Henselt）等作曲家的练习曲中。

练习曲通常以某种特定的音型开始，以表明某种特别的演奏技巧或审美表现上的难点，并将这种音型持续贯穿到乐章的大部分，常用二部曲式或三部曲式，例如：

车尔尼：“断音技巧”作品699
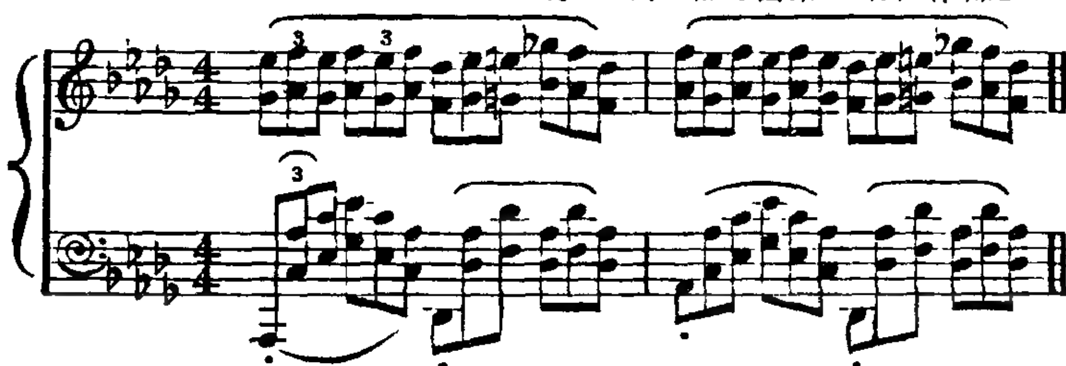
227.





（并以同样的音型贯穿全曲）

228.　　　　肖　邦：练习曲第二集、作品25



（并以同样的音型贯穿全曲）

前奏曲（Prelude）有时几乎等于一个较重要的乐章开头的几个和弦，但常常呈现出较大的篇幅。巴赫48首赋格曲的前奏曲是这种体裁的著名例子。这些前奏曲可以大略分为以下几类：

（a）分解为某种“琶音”的一系列和弦（如巴赫《平均律钢琴

曲集》第一册第1首和第6首)；

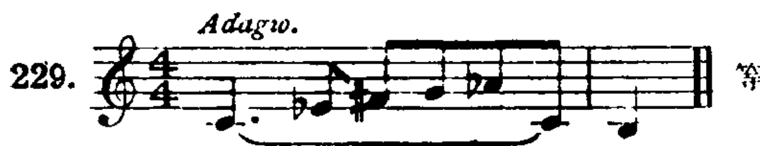
(b) 某种特定音型的持续发展（如第一册第2，5，15，21首和第二册第2，20首)；

(c) 自由对位风格的（如第一册第4，7，12，16，19，24首，和第二册第4，5，8等多首)；

(d) 鲜明的抒情性的（如第一册第8，22首)。

前奏曲各种形式的范例还可见于巴赫的管风琴前奏曲与赋格曲；已提到过的巴赫的组曲和帕蒂塔；门德尔松的6首前奏曲与赋格曲（作品35)；肖邦的24首前奏曲（作品28)；① 费列克斯·布鲁门菲尔德（Felix Blumenfeld）的前奏曲等，其中许多首所用的曲式接近于第八和第九章论述的二部曲式或三部曲式。

幻想曲（Fantasia）正如其名称所示，是作曲家顺从幻想的支配，用有点类似于即兴创作的方式写的乐曲，它的曲式很难确定地归入哪一类，在曲式上几乎没有两首幻想曲是相象的。但我们常常发现幻想曲由几个部分构成，一个部分导入另一个部分，如莫扎特的c小调幻想曲，开始如下：②



莫扎特的另一首《c小调幻想曲》（题赠其妻子）具有奏鸣曲式结构的某些因素，门德尔松幻想曲的曲式也是较为规范的。更著名、结构更精巧的幻想曲可以提到巴赫的《d小调“半音阶”幻想

① 完全不是“前奏式”的，而是自身完整的作品。

② 这个开始主题在乐曲结尾时被回顾，使整部作品有某种统一性。

曲》，舒柏特的《“流浪者”幻想曲》（作品 15），舒曼的《C 大调幻想曲》（作品 17），李斯特的《匈牙利幻想曲》，等等，精心研究这些作品将会大有裨益。

第二十五章　奏鸣曲式的历史演进

现代奏鸣曲式的三部性构思　　根据前面几章的叙述可以得出这样一个结论，即我们所说的奏鸣曲式这种结构——从海顿时代至今——直是沿着三部式的路线发展的，换言之，这种曲式可以被清楚而又轻易地划分为三个主要部分，分别称作呈示部、开展部和再现部。

17 和 18 世纪的二部曲式　　但是，必须看到，奏鸣曲式的发展史显示了多少有点奇怪的事实，即少于有一个时期，它的发展较多地是被限制在二部性构思范围之内的。17 世纪意大利器乐作曲家们——尽管当时二部曲式和三部曲式同时存在于民间歌舞中——出于这样或那样的原因，选择了前者作为发展乐曲的基础，因此，我们发现他们对纯器乐艺术作品的创作过程就是逐步地使用一个清楚的二部曲式结构的过程。这一点可以通过摘引在 305 页上的库普兰的《第一组曲》中的加沃特舞曲得到很好的证明。这种曲式的历史发展，可由下面的图式清楚而简明地显示出来。

Ⅰ.单二部曲式乐章

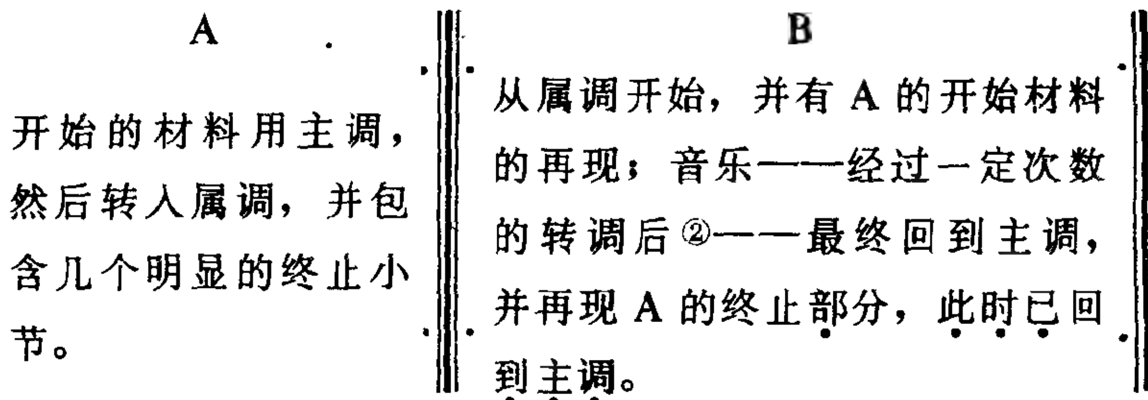
许多早期的器乐曲都建立在这种曲式结构上的：①



在这种类型中，A 的终止小节常常在 B 的结束处再现。（见 82 页）

Ⅱ.发展的二部曲式乐章

依照这种曲式而写的大多数典型的例子，出现在巴赫、亨德尔、以及其它一些 17 世纪和 18 世纪早期的作曲家们所写的组曲之类的乐曲中：



⁂参看亨德尔《F 大调第二组曲》中的“Allegro”。

第二主题的萌芽　随着时间的推移，每个部分结束处

---

① 自早期起，二部曲式的两个部分都复奏就已成为惯例，这一方面也许是为了使音乐延长到了一个相当的长度；一方面也可能是为了使听众对主题有较深刻的印象。后来第二部分的复奏不大被采用了，尽管它仍残留在海顿、莫扎特的一些奏鸣曲乐章中，甚至还残留在贝多芬早期的一两首奏鸣曲中，如他的《f 小调钢琴奏鸣曲》（作品 2 之 1）。在另一方面，古典小步舞曲是这样复奏的，即把它那显然是三段体的第二和第三部分一起复奏，这就证明了它与它的前驱者二部曲式的联系。

② 应该记住，正如86—88页上所述，这种乐章的第二部分早就开始扩大篇幅并开始调性自由了。

的终止形在其篇幅的长短和旋律的趣味两方面都增加了重要意义，并且我们发现，由于人们思想中渗透着对较为明显的对比的需要，乐章中这个特别部分在意义上如此地不断增加，以致实际上构成了一个第二主题，这一点可以从下面列举的片断中看到，它们分别是第一部分的开始主题，和同一部分后面的材料。下例摘自一个早期的奏鸣曲乐章：

（a）开始主题用主调

230. D.巴拉蒂斯（1710—1792）《D大调第十奏鸣曲》中的"presto"

tr tr

（b）后面的材料用属调（结束小节）

Ⅲ.正规的结构采用如下形式：

A	B
(a) 开始主题在主调，然后转调至——	(a) 开始主题从属调进入，然后作一定的扩展，经过一定次数的转调后，回到——
(b) 第二主题，通常用属调。	(b) 第二主题，用主调。

第一主题在第二部分出现两次　下面要说明的一点，显然是出于调性感觉的结果，即在乐章的第二部分较为自由和扩大的调性布局所引起的变化之后，仅仅是第二主题的再现（正如休伯特·帕里爵士所说）是“不足以在原调上产生舒适稳定的感觉”的。于是就发生了这种情况，即第一主题在其转调部分结束之后再引入一次，和第二部分的开始一样，因而形成了如下的结构形式：

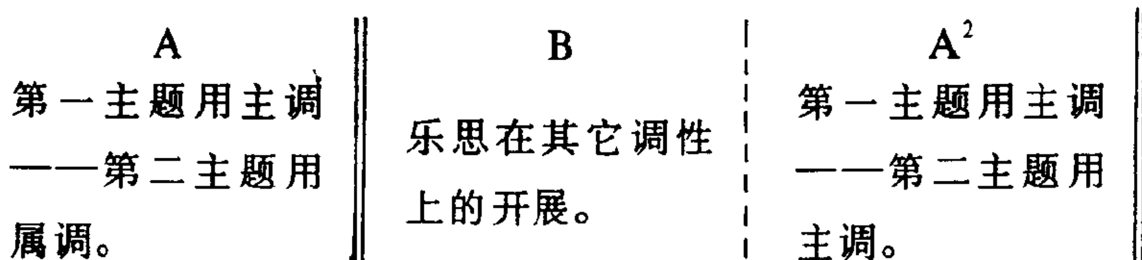
Ⅳ.第二部分带有第一主题两次出现的乐章

A	B
(a) 开始主题用主调，然后转调至——	(a) 开始主题用属调——转调并扩展——导向——
(b) 第二主题，通常用属调。	(a) 开始主题，用主调，然后是 (b) 第二主题，用主调。

关于这种结构形式的有趣范例，我们可以举 C.P.E.巴赫的《A 大调奏鸣曲》（见于鲍尔所编辑的《古代大师名曲选》第七首）以及帕拉蒂埃斯《D 大调奏鸣曲》(第 10 首)中的 Vivace(谱例太长，就不摘录了)。

奏鸣曲式历史形成中的最后阶段　奏鸣曲式发展的最后阶段，如我们所熟悉的海顿、莫扎特、贝多芬等人所写的作品那

样，是以第一主题消失在第二部分开始处为标志的。同时，扩大第二部分中主要乐思的转调范围也愈加变得重要了，由于进行大量的转调，以至实际上构成了整个乐曲中的一个独立的部分——由此便形成了得到充分发展的三部曲式结构，这在十三至十六章关于奏鸣曲式的探讨中，我们已经熟悉。其结构图式如下：



A	B	A^2
第一主题用主调——第二主题用属调。	乐思在其它调性上的开展。	第一主题用主调——第二主题用主调。

新旧结构形式并存 第一主题在第二部分的开始处被保留下来的例子，甚至在较现代的乐章形式已得到普遍承认之后所写的作品中仍能找到；① 但是应该记住，结构发展中的不同阶段常常不是以早先的习惯被突然地放弃为标志的，而是对于较新的曲式构思的实际价值会在一段时间内有一定程度的不肯定。其结果是：在这样一个结构变革的阶段，会出现大幅度的前进与倒退的现象——这样对于新旧两种结构形式的并存就很容易解释了。

奏鸣曲式的现代三部曲式结构是古二部曲式扩展的结果 从前面关于奏鸣曲式历史发展的简要叙述中可以看到，现代奏鸣曲式的三部曲式结构是由于二部曲式的内部扩展所形成的，而且，作曲家们是经过了一个相当曲折的道路，才逐步达到这一点的。实际上，假如一开始就沿着三部曲式路线发展的话，这一点是更容易达到的。这个假如并非异想天开的胡言乱语，假如学习者能回顾一下第九章和第十三章，他可看到奏鸣曲式是怎样可以由 95 页上所说的单三部曲式乐曲扩大而成。96 页和 148 页分别

① 例子可参看海顿的F大调四重奏（作品2之4）。

列举的莫扎特的两首小步舞曲的各个发展阶段，也能说明小步舞曲式与奏鸣曲式的关系。

尽管这是确实无疑的，然而17世纪和18世纪初期的作曲家们几乎只限于采用二部曲式结构也是事实。虽然三部曲式的例子也并不缺乏，但只能算作普遍规律的例外。①

到了海顿与莫扎特时代，旧的结构形式实际上已经消失，而奏鸣曲式却以它那巨大的、不断增长的变化和发展的可能性，呈现出更加自由的三部曲式构思。

---

① 作为一个非常清楚的范例，可参看巴赫《D大调法国组曲》中的第二首小步舞曲，和《♭E大调法国组曲》中的"咏叹调"("Air")。奇怪的是，《E大调法国组曲》中的"波兰舞曲"("Polonaise")是一首处于"分界线"上的乐曲，其中对开始部分的再现（区别三部曲式的标志）仅仅作了微弱的暗示。

第二十六章　现代趋势——标题音乐、交响诗等

现代奏鸣曲与交响曲　这样说是不会产生多大异议的，就是：奏鸣曲和交响曲在贝多芬的创作中已经发展到了顶点。在很特别的意义上说，贝多芬让我们理解了现在的曲式是怎样适应更新颖的表情和更深入的情感的。确实，奏鸣曲和交响曲过去和现在都有人写，而且后来的作曲家们还不断地作了许多探索——成功率有大有小——以改变已被人们接受的结构形式。但是这些努力的成效实际上很小。值得注意的是，这类作品的最著名的现代作曲家勃拉姆斯在很大程度上是遵循着古典模式来进行创作的。

德沃夏克和柴科夫斯基偶尔偏离传统路线，我们发现，在他们的管弦乐和室内乐作品中，常常体现出民族音调的特点。在柴科夫斯基的《第六交响曲"悲怆"》中，包含了某些有趣的结构上的特点，其中明显的是，把慢板乐章作为全曲四个乐章中的最后一个。这个不合常规的处理对于整个作品的总的感情发展来说，却是很得当的。

其他一些现代作曲家，如盖得、哥德马克、拉夫、盖茨、C.弗兰克、V.斯坦福、F.柯文、格拉祖诺夫等所写的交响曲和奏鸣曲，都遵循了被普遍接受的创作路线，几乎没有例外。但是，有两个名字和那些交响乐王国中的革新者一样是处于前列的，他们

是柏辽兹和李斯特，在论述交响诗时，将要更多地提到他们。

音乐中的文学因素　从19世纪浪漫派作曲家的时代开始（例如韦柏、门德尔松、舒曼以及肖邦），出现了一个明显的趋势，即把明确的“文学”因素引入到音乐中来，表现出了用音乐来体现较为明确的诗的意境这样一个不断增长的愿望——这些诗的内容可能是中世纪的传说、游侠骑士的故事之类。如瓦格纳所描述的“由于诗而变得丰富了的音乐”，有时导致了一种“印象主义”，它的唯一目标就是用声音来描述主题思想，在它的构思中，结构的平衡因素只能变成次要的了。另一方面，音乐从文学的联想中获得了更多的色彩、真实亲切的表情和热烈的情感。这个阶段意义重大，无论如何评价它都是不会过分的。

音乐艺术中浪漫主义运动的历史，以及与之同时出现的“标题音乐”① 的历史，是一个有趣并且令人着迷的话题，有不少可谈，然而，尽管它们很重要并影响深远，而由于篇幅所限，我们不可能在这里谈得太多。学习者务请参考那些详尽论述此类问题的著作，如已故的E.丹路瑟先生的“浪漫主义时期”，见于《牛津音乐史》；尼克教授的《标题音乐》；E.纽曼先生的《音乐研究》等等。

交响诗　这里我们所关心的是，这个运动对音乐结构所产生的实际效果，可以说，它的最显著的结果之一，就是被称作交响诗（Symphonic Poem）的这样一种艺术作品形式的创立。这种形式可以说是交响曲的一个分枝，它实际上是李斯特的创造，李斯特在他的交响诗（Poèmes Symphoniques）中试图较为详细

① 音乐试图描绘或暗示某种自身以外的思想，因此，它的全部效果在一定程度上要依靠听者对这种思想的熟悉才能达到。

地表现席勒、雨果，以及其他人的诗歌中的思想，但是，正如经常所谈到的，柏辽兹是这条创作道路的开路人，[①] 在他的《幻想交响曲》、《罗密欧与朱丽叶》、和《哈罗尔德在意大利》中，我们发现他多次试图在音乐中进行画面式的表现。《哈罗尔德在意大利》尽管称为交响曲，并大致分为四个部分，但与通常结构迥然不同。下面是它的主要轮廓：

Ⅰ.哈罗尔德在山中（悲伤、愉快和高兴的场景）

Adagio——Allegro

Ⅱ.朝圣者的行列

Allegretto（根据一个圣咏或一个固定歌曲写成，然后和开始时的 Adagio 主题结合起来。）

Ⅲ.一个阿布鲁斯山民对他的情人的小夜曲

（Adagio 主题又在这里出现）

Allegretto——Allegro assai

Ⅳ.强盗们喧闹的宴会（开始场景的回忆）

固定乐思　柏辽兹进行了这样一个实践，即把一定的主题和他希望在某个故事或场景中表现的明确的思想结合起来。在他的最重要的乐队作品之一《幻想交响曲》中，出现的固定乐思（L'idée fixe），或“代表性主题”（representive theme），总是与主人公想象中的一个少女形象有联系，柏辽兹企图通过音乐来描绘主人公的这段生活。

李斯特对“代表性主题”的运用　李斯特对于“代表性主题”的运用走得更远，他常常使这样一个主题，通过多次巧妙的变化，成为一首交响诗几乎所有不同部分或段落的主题，在一定程
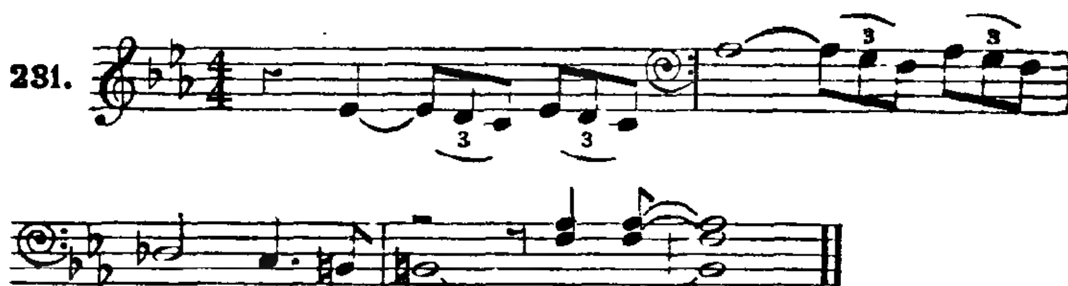
---

① E.丹路瑟先生的《浪漫主义时期》（《牛津音乐史》卷六）。
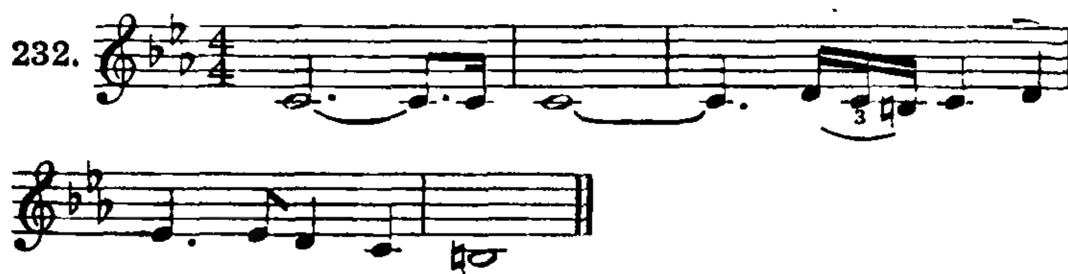
度上用它来取得结构上的统一。他的作品结构薄弱而不严谨，没有这样的手法是很难达到结构统一的。

作为李斯特的这种在交响诗中联系几个部分的手法的一个例子，分析一下他的交响诗之一、《塔索》中的“悲伤与凯旋”是有收获的，这些片断显示出两个主题在性格上的一些变化：
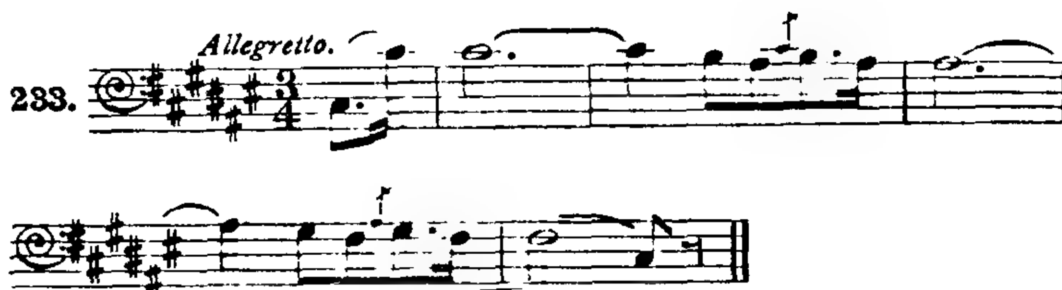
（a）第一个主要主题
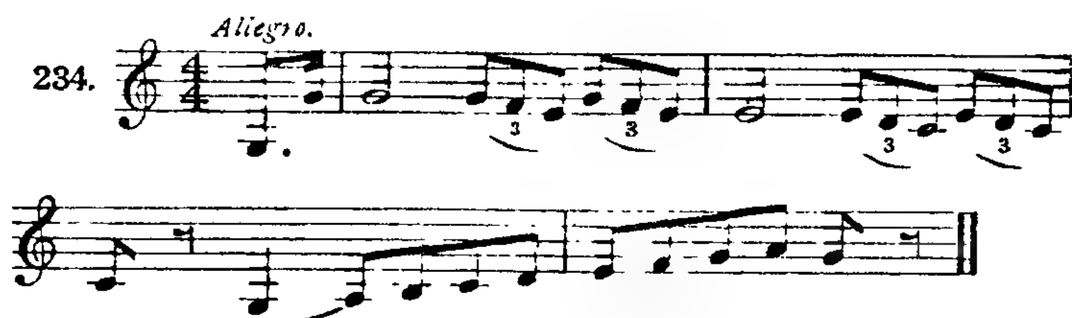


（b）第二个主要主题
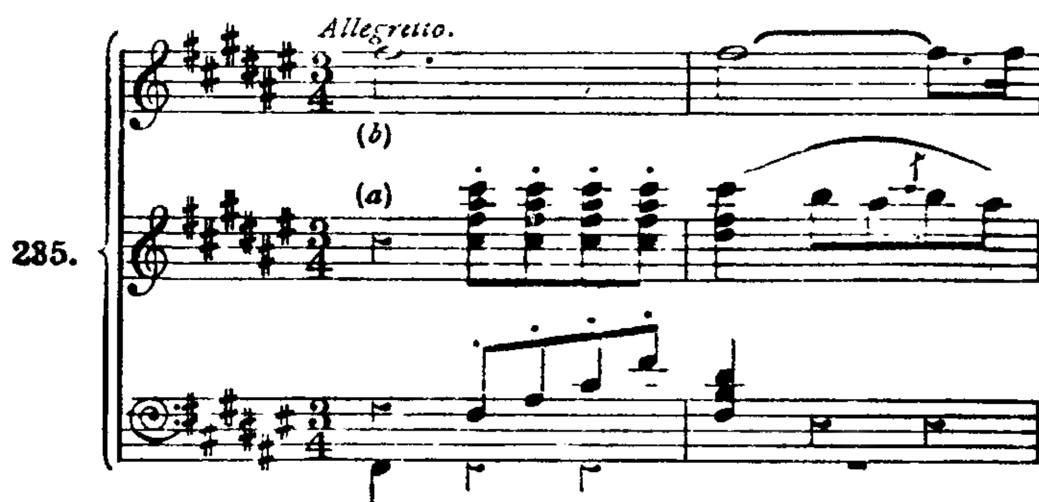


（a）第一次变形

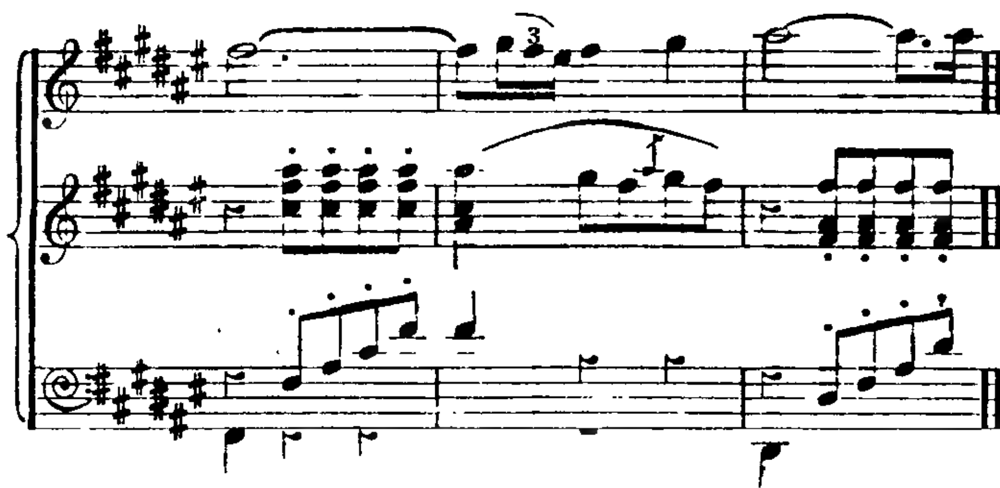


（a）第二次变形
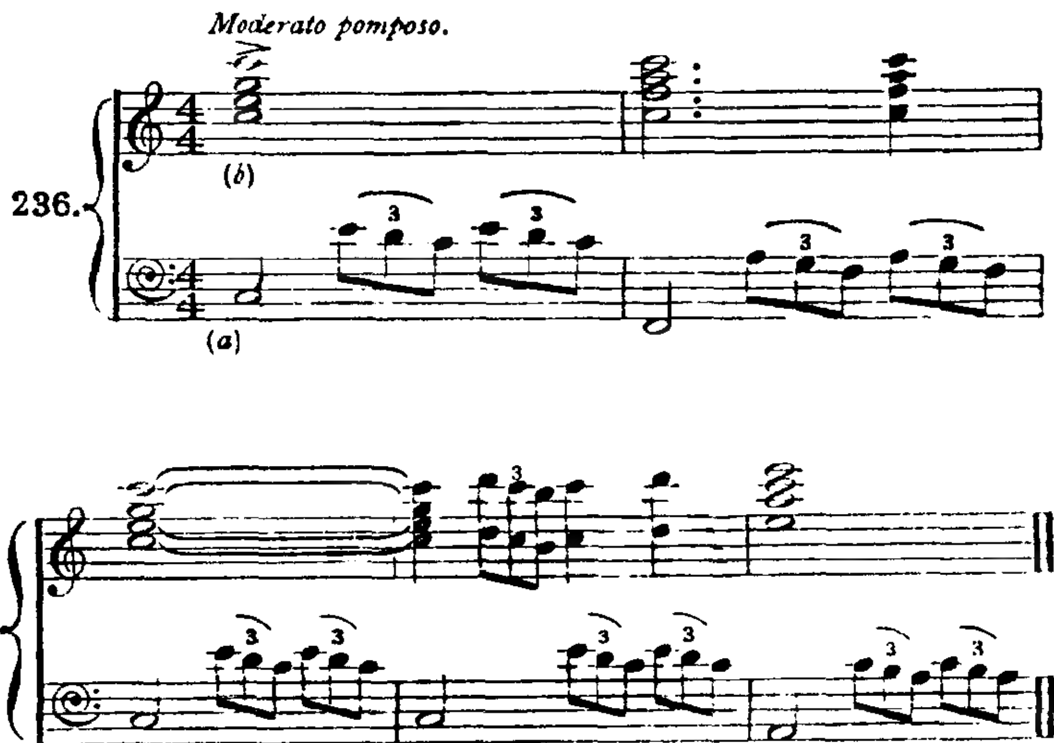


（a）和（b）结合并且改变性格





(a) 和 (b) 结合并且再次改变性格



需要对称　交响诗似乎已成为在一定程度上具有永久性的艺术作品了。① 由于它总是和某种特定的诗歌内容相联系，或试图描写某个主人公生活中的一些情节，因此它必然要运用比交响曲更自由更灵活的曲式结构，而且很显然，当一个作曲家创作这种“说明性的”音乐的时候，一定会对那些已被肯定的曲式结构进行相当大的改动。正如 E.纽曼先生在《音乐研究》中指出的那样：“假如现代人放弃古典曲式结构，并且试图创造他们自己的新曲式结构的话，那只能是因为他们的思想已不是古典的了，而且

---

① 在交响诗作曲家中可以提到的有：圣·桑（《骷髅之舞》、《温法尔的纺车》等）；斯美塔那（《我的祖国》、《沃尔塔瓦》等）；德沃夏克（《水仙》、《金纺车》等）等。

必须寻找最自然和最有利于表现他们的思想的方式。"但是，正如同一位作者继续说的那样，尽管这种音乐需要比通常的结构有某些自由，但它必须能够："叙述一个故事，同时又能满足我们需要音乐有趣地进行下去的愿望。"换句话说，不管是我们所说的不联系音乐自身以外任何事物的"抽象音乐"（如交响曲或奏鸣曲），还是试图用声音来表现某种印象或某种情节的"标题音乐"，它绝不能没有曲式；它必须始终具有一种对称感和内容与形式的完美结合，没有这些，它是绝不能成为一个艺术作品的。

理查·斯特劳斯　在真正现代的交响诗作曲家中，理查·斯特劳斯无疑占据了最重要的位置。由于他那天赋的巨大想象力，惊人的技巧，和咄咄逼人的胆识，使他的地位一直受到人们的大量的评论，并成为人们激烈争论的话题。斯特劳斯创作交响诗若干首，如《唐·璜》、《死与净化》、《梯尔开玩笑》、《查拉图斯特拉如是说》、《唐·吉诃德》、以及《英雄生涯》，还有《家庭交响曲》（尽管这一首被称作交响曲）。作曲家试图描写一些人物的生活片断（如在《唐·璜》、《梯尔开玩笑》和《唐·吉诃德》中）；在《查拉图斯特拉如是说》中，描写的是引起人们关注的人生哲学；《死与净化》描写的是一个垂死人的弥留时刻；《英雄生涯》描写的是一位英雄人物的一生；最后，在《家庭交响曲》中，描写的是斯特劳斯自己家庭生活的一天。不用说，古典曲式结构已被扩大、并被改变得难以认出了，但是，同样确实的是，在这些作品中至少有几首，其总的效果是出奇地迷人的。为了形式结构上的统一，他主要依靠了李斯特的"主题变形"的手法，用得极为巧妙和熟练。但不幸的是，尤其是在《英雄生涯》、《唐·吉诃德》和《家庭交响曲》中，斯特劳斯允许自己写出了一页页极可厌的片断（《英雄生涯》中战斗场面的描写就是一个例证）。

音响上的杂乱无章和对于荒谬狂妄的事物的描绘，损坏了这些作品，并使听者不断地感到刺激。但是，除此之外，我们仍不得不承认，我们面对着的是一位具有巨大独创能力的思想家，他的劳动有什么成果，他在著名作曲家中应占有什么地位，只能留待下一代人来判断了。

现代法国学派　　要想在本书范围内来讨论德彪西、拉威尔以及其他一些现代法国学派作曲家所进行的创作是不可能的。F.尼克教授在他的《标题音乐》①中曾说到，很明显，德彪西的目标是要“使音乐尽可能地和以往任何时候不同——他的目标不是要进行逐步的发展，而是要进行一次激烈的革命。旋律、和声、节奏、曲式，一切东西都必须重新翻铸”。②自从这段文字写下以来，德彪西、拉威尔等人的作品——其实，还有许多其他作曲家的作品（包括所有的学派）比他们更革命——在音乐会上已经和我们熟悉起来，而且德彪西自己所愿望的“音乐语言自由，旋律不定型，变奏不定型以及句法自由”，已得到了一定程度的满足，但不消说，他本人也许并不满足于此。但是即使不把那些滥用不协和音的所谓“现代派”（对于他们全世界已感觉厌烦）计算在内，我们也必须承认，20世纪已经显示出要开辟新天地的明显趋势，并且在这个过程中，差不多是无情地把传统抛弃。

作曲家们在开辟新天地的过程中宁愿采取革命，而不愿采取演进，因此，他们在创作中就必然会对那些久经人们崇敬的规范从各方面加以打破了。

---

① 诺威罗（Novello & Co.）版。

② 著者不能完全同意这种说法；著者肯定地发现，德彪西的曲式感非常强，并且非常合理。
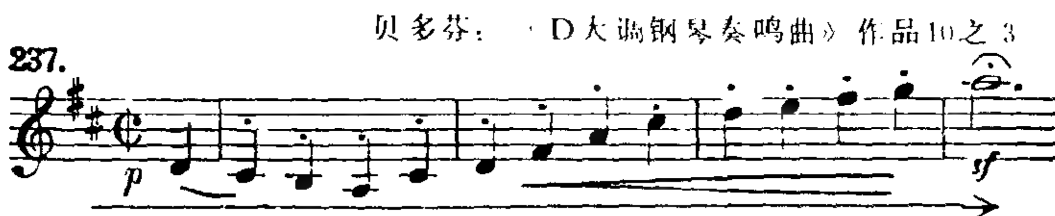
结束语　这种革命的结果是否会产生出一种新的带有永久性质的艺术形式还有待观察；也许是会的；这将由后一代人来决定，但是现在我们完全有把握作这样的假定，即只要沿着现存的曲式作合理的扩展与变化，是能够并且一定会取得真正的和持久的进步的。伟大的古典大师们留传给我们的写作器乐作品的各种曲式，也一定能够适应今天或明天的各种不同的需要。活着的人将会看到这一切；不过有一点是可以肯定的，即不管是什么样的新的发展在等待着我们，曲式的因素仍将是基础。它的表现方式也许可能和我们过去所熟悉的那样表现方式有相当大的不同，但是对于结构设计上的前后连贯和逻辑性的需要，却是必然的，并且，假如一个艺术作品想要以一个清楚明确的结构设计，而不是以一个从狂想者或即兴者胡思乱想中产生的杂乱无章的结构设计来表现其思想内容的话，也是不能把这种结构设计上的前后连贯和逻辑性排除在外的。

附　　录

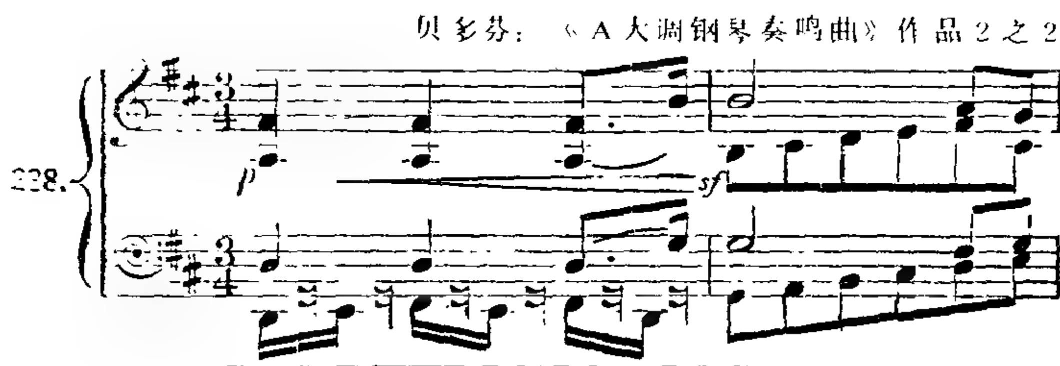
节 奏 顶 点

记住一个乐句中可作为最“热烈的”高点或感情高点与它的节奏顶点之间的区别是很重要的。后者永远指的是乐句的最后终止，通常和最后的节拍重音，或 icus①（如 M.M.卢西所称）相一致。也就是说，它形成了一根砥柱，乐句的结构于此停止；无论在实际演奏中音的主流向上达到它，还是向下达到它，都是无关重要的。请比较下面两个例子：
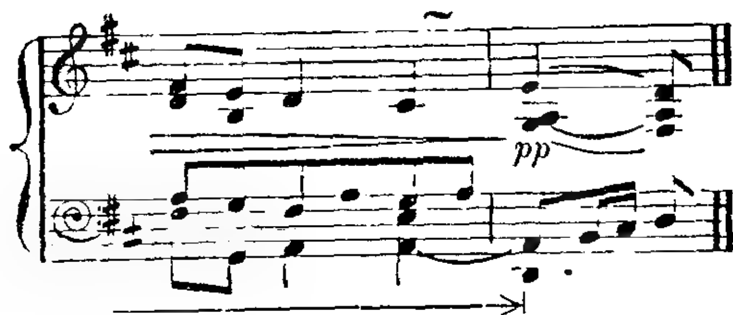
贝多芬：《D大调钢琴奏鸣曲》作品10之3



贝多芬：《A大调钢琴奏鸣曲》作品2之2



① 诗中的强音，扬音。——译注
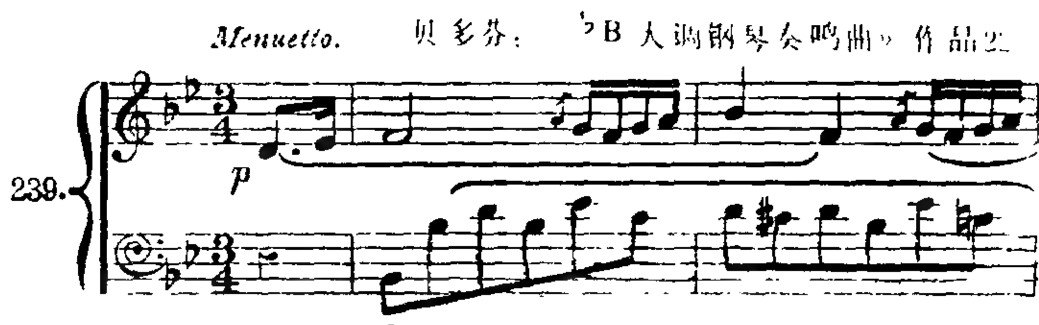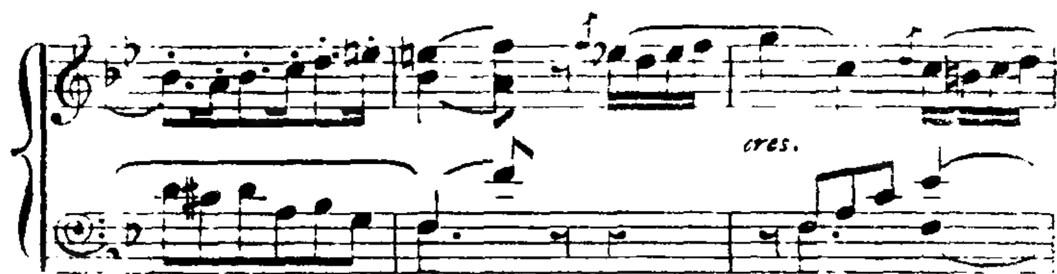


乐 句 的 应 答
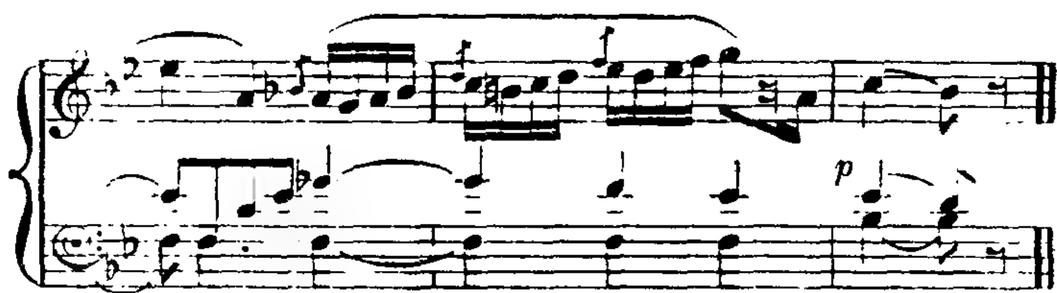
在贝多芬的《♭B大调钢琴奏鸣曲》（作品22）的小步舞乐章的开始，我们看到了一个通过运用一个单独的动机音型来保持起句和答句之间统一的有趣的例子。在这里，两个乐句旋律形态的变化，大大超过例43—46。而由于使用了这个动机音型



却又避免了任何不协调的感觉，这个动机音型以欢快的特点和一种有效的方式把乐段的这两个不同部分连结在一起：







快速三拍子中的强弱小节
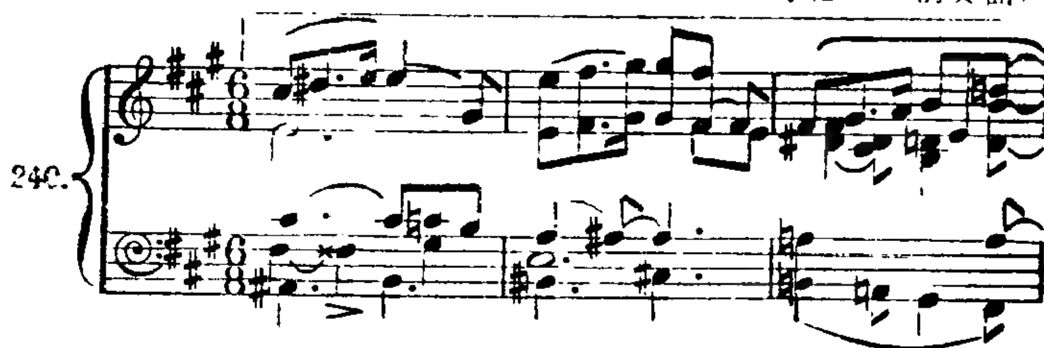
我们在55页中曾说及如何找到快速三拍子乐章中重音的正确位置的方法，如果这一段乐曲是强弱小节有规律地交替进行的，那么，从包含终止和弦的小节倒数便可获悉各重音的正确位置所在。贝多芬的一些谐谑曲是这方面的明显例证，尤其是这些奏鸣曲中的：作品10之3（小步舞曲)；作品26；作品27之1和之2；以及作品110。同时必须说明，这里是应该附带一定条件的。在节奏扩展和紧缩的情况下，乐句长度变得不规则了，两个强小节，或两个弱小节必然常常连续出现，这样就打乱了强弱重音的正常交替了。这种情况的一个好例子出现在《C大调奏鸣曲》（作品2之3）的谐谑曲中，在这里，有规律的节奏进行不止一次地被一个外加小节的插入而打乱。学习者应该自己去仔细地分析这个有趣的乐章。肖邦的♭b小调奏鸣曲（作品35）中的

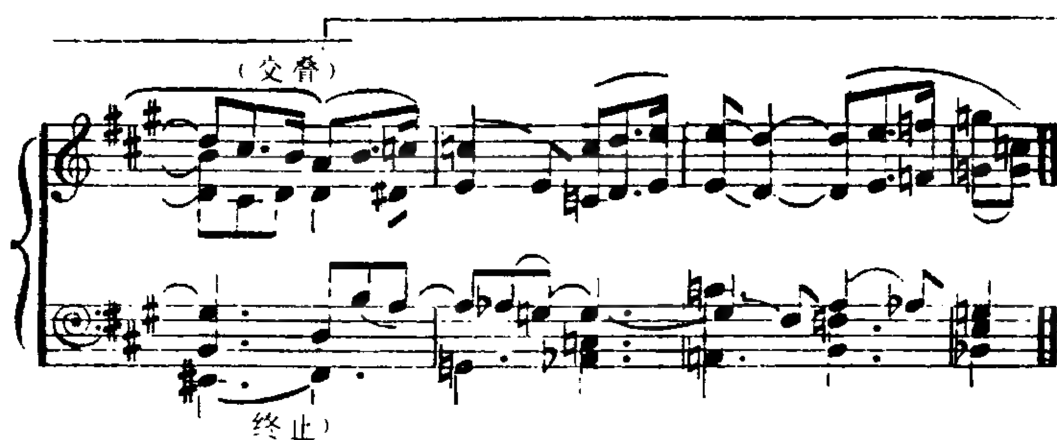
谐谑曲为我们提供了另外一个值得注意的例子，就这个不规则的节奏来说，这个谐谑曲给演奏带来了一定的困难。

乐句的交叠

关于通过一个乐句的最后一小节变为下一个乐句的第一小节而形成的两个连续乐句的交叠（见75页），值得注意的是，瓦格纳的《特里斯坦和伊索尔德》中大部分充满强烈感情效果的段落，都是用这种节奏压缩手法写成的。下面是几个典型的段落：

瓦格纳：《特里斯坦和伊索尔德》（前奏曲）





3 小节乐句

241.

(交叠)

(交叠)

3 小节乐句

一个由实际上的 5 小节节奏压缩到 4 小节节奏的有趣例子可在勃拉姆斯的《第二交响曲》中看到：

Allegro non troppo. 勃拉姆斯： D大调第二交响曲

242.

小提琴

弦乐

（交叠）

长笛

（交叠）

赋 格 曲

（1） 间插段的使用

关于赋格曲中间插段的使用问题，有一点是值得注意的，即在大多数情况下，间插段是用来把正常的呈示部中的主题或答题的最后一次进入和第一次“中部”的进入分开的。同样，间插段还常常出现在（1）“补充”进入出现之前（参看巴赫《平均律钢琴曲集》中的第3、第7等首赋格曲）；（2）普通呈示部与对呈示部之间（参看第11、第15等首赋格曲）；（3）“补充”进入或对呈示部与第一次“中部”的进入之间（参看第3、第7、第11、第15等首赋格曲）。

（2） 赋格曲的曲尾

在本书270页上我们已经说过：“赋格曲的曲尾可以说是在主题或答题在主调上最后一次进入结束之后开始的。”这是通常的情况，而在一些例子中（如巴赫的c小调赋格曲，第一卷第2首所显示的那样），是在一个明确的主调的完全终止之后，在主持续音上的一次主题进入，这个进入的本身就具有了曲尾的功能特点。

小节与乐句的关系

应该细心地记住，从音乐角度考虑的小节极少和按小节线划分的小节相一致。后者显然从强拍开始；而根据节奏进行的音乐的小节却可能从弱拍开始：

舒伯特：《C大调第九交响曲》

（按小节线划分的小节）

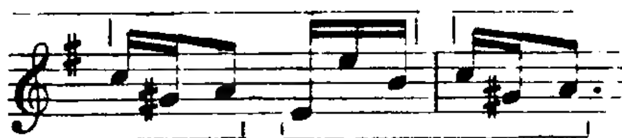
243.

（节奏小节）

（按小节线划分的小节） 贝多芬：《钢琴奏鸣曲》作品14之2

244.
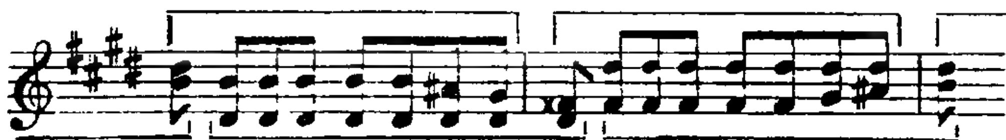
（节奏小节）



（按小节线划分的小节） 贝多芬：《钢琴奏鸣曲》作品27之2

245.

（节奏小节）



词 汇 表

简要说明作品特性的词汇

**较重要的器乐体裁（如奏鸣曲、交响曲等）可在前面各章有关标题下找到解释。

Air / Aria 咏叹调，为单一的人声或乐器写的一个乐章；在歌剧、清唱剧等体裁中的独唱。（参见117页脚注）

Alla tedesca——按德国风格演奏。（参见贝多芬钢琴奏鸣曲作品79第一乐章）

Anglaise 英国舞曲——一种英国乡村舞曲。（参见巴赫第三法国组曲。）

Anthem 赞美歌——用于教堂宗教仪式的宗教歌曲，声部不限制。

Arioso 咏叙调（字面意思是“似咏叹调的”）——一种兼有咏叹调与宣叙调特征的声乐曲。（参见门德尔松《圣·保罗》中的“但上帝不忘”）

Bagatelle 小品——短篇幅的小曲。（如贝多芬的“小品”）

Ballad 歌谣曲——一种简朴的歌曲，若干段歌词配同一曲调。

Ballade 叙事曲——（1）一种叙述性的诗歌配曲（如门德尔松的“瓦尔普吉兹之夜”）；（2）肖邦等给予某种钢琴曲的名称，这种钢琴曲的曲式是多种多样的。

Ballet 舞剧——用音乐伴奏，表现某种情节的舞蹈。

Barcarolle 船歌——基于威尼斯船歌乐思上的一种乐曲，通常用$\frac{6}{8}$拍或$\frac{12}{8}$拍。

Branle 或
Brawl } 布朗舞曲，一种古老的轮舞。

Burlesca 滑稽曲——巴赫第三帕蒂塔中一个较欢快的乐章的曲名。

Cachucha 卡丘恰舞曲——一种三拍子的西班牙舞曲。

Canary 金丝雀舞曲——一种古老的吉格舞曲。

Cantata 康塔塔——以前指一种戏剧性独唱曲，现在指一种为合唱与管弦乐队而写的作品，可带也可不带独唱。

Canzona 康佐涅——以前指某种用较严格的模仿手法写作的器乐曲。

Canzonet 康佐涅特——一种短小的歌曲。（如海顿的“妈妈叫我束头发”）

Capriccio
Caprice } 随想曲，一种器乐独奏曲，曲式较自由。

Carol 颂歌——一种欢乐或虔诚的歌曲，常在圣诞节节期演唱。

Cassation
Cassazione } 卡赛兴，一种多乐章的器乐曲，流行于 18 世

纪。(参见“Divertimento”)

Cavatina 卡伐蒂那——一种短小的歌曲，但与通常的咏叹调不同，卡伐蒂那没有插部，也不从头反复。

Chant 赞美歌——一种短小的歌曲，用于吟唱赞美诗等。

Choral 或
Chorale } 赞美诗合唱，一种德国圣歌。

Chorus 合唱——（1）各声部有几个演唱者的多声部歌曲；（2）歌曲的副歌或叠句。

Contre-danse 对舞曲
Country-dance 乡村舞曲 } 一种源自英国的舞曲，$\frac{2}{4}$拍或$\frac{6}{8}$拍。贝多芬曾为管弦乐队写过 12 首“对舞曲”。

Czardas 查尔达斯舞曲——一种匈牙利民族舞曲。

Divertimento 嬉游曲——一种性质轻快的乐曲，通常有几个乐章。莫扎特曾将这个词用于那些与小夜曲或卡赛兴十分类似的乐曲。

Division 加花变奏——（1）一种建立在一个简单主题上的声乐变奏曲或器乐变奏曲；（2）声乐的走句。

Ecossaise 苏格兰舞曲——一种源于苏格兰的快速舞曲，$\frac{2}{4}$拍。(参见舒柏特作品 18，33，49 和 67)

Fandango 凡旦戈舞曲——一种西班牙舞曲，$\frac{3}{4}$拍，用响板伴奏。

Fanfare 号角华彩——一种加花的小号合奏曲。

Galliard 嘎雅舞曲——一种古老而活跃的意大利舞曲，三拍

子，有时叫“罗曼奈斯卡”。

Galop 加洛勃舞曲——一种快速舞曲，二拍子。

Glee 格利重唱——一种无伴奏声乐曲，至少有三个为独唱者写的声部，通常由男声演唱。

Graduale 对唱赞美歌——罗马教会中在宣读使徒书与福音书之间演唱的歌曲。

Halling 哈林舞曲——一种挪威舞曲，二拍子。

Hornpipe 号笛舞——一种源自英国的舞曲，二拍子，由一个人独舞。

Impromptn 即兴曲——一种有点即兴性的器乐曲。（这个词曾被舒柏特和肖邦显著地用作某些钢琴曲的曲名）

Interlude 间奏——在赞美诗的诗节之间，或在德国赞美诗合唱的诗歌段落之间演奏的一个短小的器乐片断。（参见门德尔松清唱剧《伊利亚》中“将你的重负加于上帝”，以及他的《圣·保罗》中的“睡者，醒来”；也可参见巴赫的许多合唱作品）

Intermezzo 间奏曲——一个短小的乐章，用以连接奏鸣曲、交响曲等的其它篇幅较大的乐章。这个词也用来指早期歌剧中短小的器乐曲。

Introit 进台咏——一种短小的赞美歌，常用于圣餐仪式的开始。

Invention 创意曲——J.S.巴赫用来称其 15 首钢琴小曲的一个名词，这 15 首钢琴小曲各自根据一个单一的乐思展开。

Jota 霍塔舞曲——一种西班牙舞曲。

Kalamaika 卡拉梅卡舞曲——一种活跃的匈牙利舞曲，三拍子。

Ländler 兰德勒舞曲——一种斯梯里亚（Styria）农民舞，

性质活泼、优雅，$\frac{3}{4}$拍或$\frac{3}{8}$拍，是圆舞曲的前身。

Lessons 累森兹——一个旧有的英语专用名词，指类似于组曲的成套舞曲。

Lied（德文）德国艺术歌曲——一种歌曲。

Lieder ohne Worte 无词歌——一个专用名词，门德尔松用来指他的 48 首短小的抒情性钢琴曲。

Loure 风笛舞曲——一种古老的舞曲，速度比吉格舞曲慢，一般用$\frac{6}{4}$拍。（参见巴赫 G 大调第五法国组曲）

Madrigal 牧歌——一种三、四个或更多声部的短小的复调合唱作品，无伴奏，主要流行于 16 世纪和 17 世纪初。

Masque 假面剧——一种过去流行的音乐剧，剧中演出者戴假面具，是歌剧的前身。

Mass 弥撒曲——一种合唱曲，用或不用伴奏，用于罗马教会圣餐仪式中的某一部分，用拉丁文演唱。

Melodrama 音乐剧——（1）一种戏剧，剧中用配乐来增强对白的效果。（2）一种戏剧性作品，或是一种朗诵，当讲话时用器乐伴奏，以增强效果。（参见门德尔松《仲夏夜之梦》配乐中的某些场面；也可参见韦柏《自由射手》中的念咒场面，格里格的《波尔格利尔特》等。）

Miserere 怜悯曲——第 51 首赞美歌，在罗马教会“纪念耶稣受难晨祷”仪式上演唱。

Morris-dance 莫利斯舞曲——一种乡村舞曲，据说源自摩尔人。

Motet 经文歌——一种宗教合唱作品，在圣餐礼拜的奉献仪式后的大弥撒中演唱。

Moto perpetuo 无穷动——一种器乐曲，其中自始至终保持快速音符的不停流动。（参见韦柏《C大调第一钢琴奏鸣曲》的终乐章）

Nocturne / Notturno 夜曲，原先指小夜曲，现在指一种性质优雅宁静的器乐曲。

Offertoire / Offertorium 奉献曲，在教堂奉献仪式中演出的乐曲。

Opera 歌剧——一种音乐戏剧，在大歌剧中整部戏剧作品都配上音乐；在法国喜歌剧和德国歌唱剧中音乐的部分与对白的部分相间，英国轻歌剧也是如此。

Oratorio 清唱剧——为独唱、合唱与乐队写的大型作品，常用宗教题材。

Part-song 分部合唱——一种短小的合唱作品，通常具有简朴、旋律化的特性。

Passepied 巴斯比叶舞曲——一种古老的三拍子舞曲，小步舞曲的前身。（参见巴赫第五帕蒂塔）

Pasticcio 混成曲——由摘选自各部作品中的咏叹调、二重唱等拼成的一部歌剧、康塔塔或其它戏剧性作品，这些被摘选的作品可以是同一作曲家的，也可以是不同作曲家的。（参见《乞丐歌剧》）

Pastorale 田园曲——一种具有田园风味的简单乐曲，通常用$\frac{6}{8}$拍。

Pavan 或 Pavane 孔雀舞曲——一种古老庄严的舞曲，源自意大利或西班牙。

Pibroch 风笛变奏曲——为苏格兰风笛写的一系列变奏曲。A.C.麦肯齐爵士曾用这个名称来作为一首为小提琴与乐队作的生气勃勃的作品的曲名。

Plain song 素歌——用于教会礼拜中的传统音乐，用教会调式而成。

Polka 波尔卡舞曲——一种波希米亚舞曲，$\frac{2}{4}$拍，第三个八分音符加重音。

Potpourri 集锦曲——以维多利亚女王时代初期的“客厅幻想曲”的形式串在一起的一组流行曲调。

Préambule 开场乐——引子或前奏曲。（参见巴赫第五帕蒂塔）

Quadrille 四对舞曲——盛行的一种舞曲。

Rant 冉特舞曲——一种古英国舞曲。

Ranz des Vaches 瑞士牧歌——瑞士牧人用阿尔卑斯山圆号演奏的旋律，作为给牲口发出的信号。

Recitative 宣叙调——可以歌唱的朗诵，其节奏形态完全由歌词制约。

Redowak 雷多瓦克舞曲——一种较慢的波希米西舞曲，三拍子。

Reel 里尔舞曲——一种活跃的乡村舞曲。可能源自斯堪的那维亚。

Requiem 安魂曲——为死者而唱的弥撒曲。

Rhapsody 狂想曲——一种曲式自由的作品，带有即兴性。

（参见李斯特的狂想曲）不过，勃拉姆斯为钢琴作的优美的狂想曲，结构非常清晰连贯。

Ricercare
Ricercata } 里切尔卡,(1)一种托卡塔(参照 Toccata 条目)。
(2) 赋格里切尔卡——一种没有间插段的赋格曲，其中也有尽可能多地精心设计的对位手法。

Rigaudon 里高东舞曲——一种活跃的古舞曲，二拍子。（参见库泊兰的第二组曲）

Ritornello 过门——一种短小的间奏，在歌曲的前面或后面，或歌曲的两部分之间演奏。

Romance
Romansa } 浪漫曲，这个词常用来指一种具有浪漫特性的短小器乐曲。

Roundelay 轮得来——一种小型独唱曲，曲式类似回旋曲。

Scena 场景曲——戏剧性独唱曲，常用乐队伴奏。

Seguidilla 赛规迪拉舞曲——一种三拍子的西班牙歌曲和舞曲，用响板伴奏。

Serenade
Serenata } 小夜曲,原指一种晚上露天演唱的作品；莫扎特和其他 18 世纪作曲家用来指一种几个乐章的器乐作品，几个乐章的顺序是多种多样的。(参见 Divertimento)

Siciliana 西西里舞曲——一种西西里农民舞曲，$\frac{6}{8}$拍或$\frac{12}{8}$拍。

Sonata da camera 室内奏鸣曲——过去用这个词来指一种早

期的奏鸣曲类型，各个乐章序列与组曲十分相似。(参见柯莱利的“室内奏鸣曲”)

Sonata da chiesa 教堂奏鸣曲——这也是一个过去用来指一种早期奏鸣曲类型的词，这种奏鸣曲的各乐章比室内奏鸣曲中的更具有尊贵、严肃的特性。(参见柯莱利的“教堂奏鸣曲”)

Song 歌曲——为一首短诗配的独唱曲。

Stabat Mater 圣母悼歌——一种拉丁文圣歌，指定在罗马教会宣读使徒书与福音书之间的某个特定的场合演唱。

Strathspey 斯特拉斯贝舞曲——一种二拍子的苏格兰舞曲。

Study 练习曲——一种为克服某种特别的技巧上的困难而作的乐曲。

Terzetto 三重唱——一种短小的三重唱。

Toccata 托卡塔——显示演奏者的触键和演奏技巧的一种器乐曲。(巴赫屡次用这个词，参见他的《d 小调管风琴托卡塔与赋格曲》

Tyrolienne 泰罗勒斯舞曲——一种圆舞曲，源自泰罗勒斯，主要用主和弦与属和弦。

Vaudeville 轻歌舞剧——一种配上较流行的曲调，带有歌曲的戏剧。

Villanella 维拉奈拉舞曲——一种古代乡村的那波里舞曲，歌唱伴奏。

Voluntary 仪式起止曲的独奏段——在教会宗教仪式的任何一部分之前、之间或之后由管风琴独奏的段落。